

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



EL VACÍO COMO SÍNTESIS DEL LENGUAJE SONORO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Paola Ruiz Moltó

Bajo la dirección del doctor
Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid, 2009

- **ISBN: 978-84-692-3845-5**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL:

EL VACÍO COMO SÍNTESIS DEL
LENGUAJE SONORO

AUTORA: PAOLA RUIZ MOLTÓ

DIRECTOR: DR. RODOLFO CONESA BERMEJO

MADRID, 2008

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos que me enseñaron lo importante que es aprender a mirar.

A mi director, Dr. Rodolfo Conesa Bermejo, catedrático de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, por su apoyo y ánimos durante este periodo de investigación y reflexión sobre el entorno.

Al Ministerio francés de Educación Nacional, de Enseñanza Superior y de Investigación, por haberme concedido una beca en la Casa de Velázquez 2008, Madrid, pudiendo desarrollar un trabajo de experimentación artística así como el desarrollo final de la tesis.

A mi familia, mi pareja y mis padres, mi mayor apoyo moral, compartiendo los mismos momentos malos y buenos, por esas sonrisas dedicadas cada día ayudándome a superar cada instante. Mis mayores “fans” y amigos, que me han empujado a seguir este largo proceso de desarrollo profesional.

INDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN 13

1.1	¿Porqué usar el lenguaje sonoro para hablar del espacio, si lo que nos interesa es el mismo vacío?	13
1.2	Breve referencia a la energía del espacio Vacío y el Universo	19
1.2.1	La realidad, ¿es una emanación del vacío?.....	29
1.3	Una visita al pasado desde el presente, referencias a distintas construcciones en sociedades prehistóricas y otras culturas.....	36
1.3.1	Breve introducción del desarrollo acústico en otras sociedades, espacio y naturaleza	55
1.3.2	Un paso en la mitología clásica como referente	75
1.3.2.1	Hermes , Dionisio, Orfeo, Apolo, Ulises	77

CAPÍTULO 2

LA COMPOSICIÓN MUSICAL HACIENDO UN SÍMIL CON LA COMPOSICIÓN DEL VACÍO 97

2.1	Espacio, naturaleza, vacío: como paradigma para comprender el arte.....	97
2.2	Sonido y Espacio.....	101
2.2.1	El dentro y el afuera, relación entre vacío y materia.....	113
2.2.2	Sonido que construye el Espacio	119
2.2.3	El Espacio como contenedor de sonidos	127
2.3	El lenguaje y la palabra como instrumento sonoro para analizar un espacio concreto	141
2.3.1	Los “Signosidos” = no-palabras que nos muestran el valor del signo como partituras musicales.....	149
2.3.2	La influencia del postismo en las nuevas concepciones del arte sonoro, exploración de las posibilidades del lenguaje.....	168

2.4	La posibilidad musical como extensión del cuerpo, Ramón Gómez de la Serna.	185
2.4.1	Experimentos sonoros dentro de distintos movimientos de vanguardia	194
2.4.2	La relación entre el tiempo y el espacio desde la perspectiva de Ramón Gómez de la Serna	217
2.4.2.1	Nuevas forma de mirar que multiplica las perspectivas	222
2.4.2.2	Los herederos de Ramón Gómez de la Serna, Tristán algo mas que un pseudónimo	233
2.5	Arte experimental, comienzo de una nueva época. Otra manera de ver la realidad.....	247
2.5.1	A través de los ojos de R. G. de la Serna, Dalí, Buñuel entre otros... ..	253
2.5.2	Teatro del Arte, Nuevos conceptos en el teatro, como exponentes del cambio en la escultura contemporánea	264
2.5.3	Espacio – Espectador.....	270

CAPÍTULO 3

UN CAMBIO EN LA CONCEPCIÓN DE LA ESCULTURA, INFLUIDOS POR DISTINTOS MEDIOS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA, TEATRO, CINE,LITERARURA,,, ENTRE OTROS.....	277
---	-----

3.1	El fonógrafo como exponente en el desarrollo de la expresión sonora.....	279
3.2	Componentes acústicos de la palabra	287
3.3	Experimentos sobre lo que debía ser el “teatro total”	297
3.3.1	Piezas de esculturas – radiofónicas.....	300
3.3.2	La relación existente entre Marinetti y Ramón Gómez de la Serna	305
3.3.3	Teatro sintético futurista	314
3.3.4	Los entonarruidos	323

CAPÍTULO 4

EL ESPACIO COMO INSTRUMENTO SONORO..... 331

4.1	Concepción espacial del sonido según el entorno que nos rodea.....	345
4.1.1	Nuevos contextos espacio – tiempo	353
4.2	Cómo llega el sonido hasta nuestros oídos	373
4.3	Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”	376
4.3.1	El impacto ambiental acústico en el territorio	385
4.3.2	Ecologismo sonoro- distintos autores (Schaeffer, Henry, Cage, Peterson, Truax)	394
4.3.3	Las formas urbanas modelan el sonido – no sonido	402
4.4	Ausencia de entorno sonoro – acercamiento al vacío	410
4.4.1	Distintas visiones pero interrelacionadas	422

CAPÍTULO 5

¿ESPACIO INVENTARIO? ¿ESPACIO INVENTADO? 447

5.1.1	La construcción de un silencio en la escultura- otros espacios de intervención.....	447
5.1.2	Crear para presentar – delimitar la nada misma	461
5.2	Realidades = Lenguaje en la ciudad – sonidos fotografiados	527
5.2.1	Desierto acústico – identidad sonora.....	538
5.3	Ciudad = Lugar de encuentro- desencuentro	541
5.3.1	Ejercicios de desaparición = internarse en el paisaje	562
5.4	Realidades dentro de otras Realidades = otros espacios, otros vacíos.....	575
5.4.1	El anonimato, privacidad y conversión en la escena pública	588

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES	609
CAPÍTULO 7: ÍNDICE DE LÁMINAS.....	619
CAPÍTULO 8: BIBLIOGRAFÍA.....	655

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ¿Porqué usar el lenguaje sonoro para hablar del espacio, si lo que nos interesa es el mismo vacío?

Propuesta de la tesis doctoral titulada: “El vacío como síntesis del lenguaje sonoro”. Nos adentramos poco a poco en un mundo en el que la presencia del sonido crea un lugar propio, un lenguaje próximo al espíritu y a la misma esencia de las cosas. Cuando arrojamamos una piedra al agua la misma genera una serie de ondulaciones en la superficie que se dispersan y propagan hacia todas direcciones. Edificios por todas partes, en lo que antes eran prados ahora son grandes construcciones, Se ve gente correr de un lado a otro de la calle siempre con prisas. Las nuevas tecnologías vemos como modifican las bases de la cultura.

El NO-SONIDO / SONIDOS = ESPACIOS SONOROS

Otros campos de experimentación en el que toma protagonismo el vacío y el espacio sonoro. Hablaremos de la composición musical haciendo un símil con la composición del espacio vacío.

“Sonidos unos voluntarios y otros (normalmente llamados silenciosos) involuntarios.”...¹

Pero lo que cuenta es lo siguiente: bajo unas condiciones completamente diferentes, algunos artistas modernos y contemporáneos han actualizado, por medio del concepto del vacío, una dimensión espiritual análoga a aquella que era determinante para las culturas de Asia, y de manera especial para la de los Khmer. Cumpliendo con la experiencia de que un impulso espiritual solamente puede mantenerse vivo a lo largo del tiempo si adopta formas cambiantes, esta dimensión ha hallado expresión de un modo nuevo, específico, en consonancia con nuestra época. De modo que la historia ya no está ligada al vuelo unidireccional de la flecha del tiempo, sino que ha quedado liberada e integrada en un espacio vivo, rico de la simultaneidad, de las relaciones y constelaciones.

La relación entre un espacio en concreto, el tiempo transcurrido entre el antes y el ahora, el intervalo entre lo que fue y lo que es, relacionando con el sonido su paso por la historia en una ciudad. El vacío como vaso conductor de energía entre las épocas vividas.

¹ John Cage: Silencio, traducción, Pilar Pedraza, Andora, Madrid, 2002, pag 12.

Poner en obra un pensar del Vacío, he allí una tarea de tensión en la que ensambla una tríada de preguntas que operará como soporte de un espacio reflexivo cuya intención intelectual es intentar nuevos tránsitos.

“(..) Cuatro compañeros de viaje nos fuimos a contemplar la puesta de sol a la playa, un suceso que en esta ciudad está muy acreditado. Nos encontramos con el Báltico absolutamente helado y sobre la capa de hielo, (...), Cada uno de los compañeros reacciono a su manera ante la gloria de aquel espectáculo. (...) Uno de ellos comenzó a andar mar adentro hasta convertirse en un punto oscuro en el horizonte; otro aprovechó para llamar a su madre por teléfono (...) No hay música de Chaikovski que pueda expresar la muerte de un cisne en el Neva frente a las columnas rostradas, de color sangre, cerca del Ermitage. En cambio, muchas gaviotas del Báltico habían hincado el pico sin otra música que el silencio compacto que se extendía hasta el fondo del espacio. En medio del mar helado, alguien había plantado una especie de teatro, de donde procedía una melodía para mí desconocida.

El compañero que regresa del horizonte me dijo lleno de entusiasmo: ¿No oyes? Allá lo lejos, donde se ven las olas petrificadas, está cantando Kathleen Ferrier el Adiós de Mahler.”¹

Esta inquietud que me ha despertado este tema se debe en gran parte a la influencia del medio que me rodea. Una gran ciudad, la contaminación acústica que en ella se respira. El sonido representado como ondas de frecuencia, movimiento.... trenes de una ciudad a otra, recorridos habituales desde las diferentes estaciones, tanto de trenes como de autobuses, guardando siempre los billetes; Una gran caja de música, que cuando se observa parece que no hay nada en ella, un gran silencio despierta nuestra curiosidad por abrirla, y escuchar el sonido que produce.

Y que mejor manera para reflexionar sobre todo lo dicho y como contestación al párrafo en el que Manuel Vicent nos deja ver otros significados y miradas del sonido y la palabra que con un pequeño párrafo de John Cage en su obra Silencio en el que llevándonos de paseo por un jardín japonés nos pone de manifiesto *la importancia del vacío de la arena que necesita piedras en cualquier sitio del espacio para estar vacío.*

¹VICENT Manuel, Columna de periódico el país 23 de abril 2006

Cuando formas parte del sonido formas parte de la realidad.

¿Al reflejar lo que tiene enfrente se niega lo que hay detrás?¹ .

El habitar humano y la permanencia de las cosas encontrándose, relacionándose: Corporeización de la verdad del ser en su sitio determinando la obra.

El sitio no se halla en el interior de un espacio ya dado, según el modo de espacio físico-técnico. Este sólo se despliega desde el encuentro de los sitios de un paraje. El juego co-relacionado de arte y espacio habría que reflexionarlo a partir de la experiencia del sitio y del paraje.

El arte como plástica: la no posesión del espacio. La presencia de las cosas en ese instante, y el habitar del hombre en medio de las cosas. Y si es así, ¿que será del volumen de las configuraciones plásticas que corporeizan un sitio? ²

¿Ese “no-silencio” = silencio activo?

Espacio sin espacialidad

Altura sin verticalidad

Distancia sin profundidad

“Si hay vida hay ruido.”
Rousseau.

¹ Consultar el ensayo, *Mirar* de John Berger, Ralph Fasanella y la ciudad, pp. 99-104, 1978.

² HEIDEGGER, *El arte y el espacio* Revista *Eco*. Bogota, Colombia. Tomo 122, Junio 1970, pp. 113-120. Traducción De Tulia De Dross

"La obra de Oteiza se inscribe en la tradición mística europea de recuperar el espacio vacío como un lugar de manifestación del espíritu anonadado" Así lo señalaba el filósofo Amador Vega que intervino en el ciclo "La nada y el vacío en la mística alemana (seguido de una aproximación a la escultura contemporánea)" organizado por la Cátedra Jorge Oteiza.¹

Rincón de sueños, de reflexión, gritos en nuestro silencio, palabras que pueden quedar escritas en el muro, palabras borradas, edificios derribados, ¿desiertos en la ciudad? ¿¿El VACIO?? Una buena pregunta para poder comenzar con el proyecto.

Prescribe la dirección de la mirada que la mirada ha de seguir o más bien la línea según la cual hay que desplazar de un modo imaginario la figura aquí colocada de una manera provisional y algo arbitraria. ¿Cómo orientarse, ubicarse, en un mundo como el nuestro, cada vez más desbordante de ruido y brillo, de voces y destellos, que ensordecen nuestro oído, que ciegan nuestra mirada?

¹ Moderna tider, nº 1/1993, pág. 23: "Landet som döljer sig" (El país que se oculta).

1.2 Breve referencia a la energía del espacio Vacío y el Universo

Al mirar una cosa los ojos necesitan un espacio vacío donde comprender la posible futuridad del presente que se observa. Porque una relación social sin generosidad en el espacio donde se desenvuelve, es una relación que habla sólo de contactos, sin participación con un destino común.

Podemos entender cómo es esa energía pensando en la vibración de una cuerda de guitarra. Cuando un músico la pulsa, oímos un sonido fundamental superpuesto a sus armónicos, que van disminuyendo progresivamente en intensidad. Pues bien, imaginemos una cuerda tal que, aún sin nadie que la toque, vibrase espontáneamente, con todos sus armónicos en intensidad no decreciente, de modo que la suma de las energías de todos juntos fuese infinita. Pues algo así es el espacio vacío según la física actual: una superposición de infinitas vibraciones.

El espacio sería algo así como el parche de un tambor cuya tensión tiende a contraerlo y por eso se empieza a pensar que la aceleración del universo nos está diciendo que el espacio es

elástico.¹ El sonido contribuye a delimitar activamente un lugar reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio.²

El compositor John Cage hace un análisis de la importancia del sonido en el acto de atravesar el espacio, es decir de la vivencia de este a partir del transcurso que puede existir entre un sonido y otro:

“Tenemos una tendencia por olvidar el espacio que hay entre las cosas, Nos movemos a través de él para establecer nuestras relaciones y conexiones, creyendo que podemos pasar instantáneamente de un sonido al próximo, de un pensamiento al próximo. En realidad, nos caemos y ni siquiera nos damos cuenta. Nosotros vivimos, pero vivir significa cruzar a través del mundo de las relaciones o representaciones. Sin embargo, nunca nos vemos en el acto de cruzar ese mundo, y nunca hacemos otra cosa que eso”³

Una de las preguntas que se hace el ser humano desde que empezó la evolución se refiere al mundo que nos rodea. A medida que aumentan los conocimientos, este mundo se va ampliando.

¹ Revista de libros, Antonio Fernandez – Rañada, marzo de 2000, pp33–34.

² Bosseur especifica en su texto el territorio de esculpir el espacio es de Eric Samakh

³ Cage J & Charles D 1981

El Universo ha sido un misterio hasta hace pocos años, de hecho, todavía lo es. Desde las explicaciones mitológicas o religiosas del pasado, hasta los actuales medios científicos y técnicos de que disponen los astrónomos, hay un gran salto cualitativo que se ha desarrollado, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX. ¿Podemos decir que materia, energía, espacio y tiempo, todo lo que existe forma parte del Universo?

Quedan muchísimas cosas por descubrir, pero es que el Universo es enorme, o nosotros demasiado pequeños. En todo caso, vamos a comenzar un viaje.....

¿El Universo es todo, sin excepciones? ¿El todo es infinito?

En principio el vacío intergaláctico contiene, aunque a muy baja densidad, rastros de hidrógeno. Por otra parte, la energía inunda literalmente el espacio.¹

¹ Pregunta respondida por Antonio Sanchez-ibarra

Algo interesante es que, por interacción, en cualquier punto del espacio se están formando pares de partículas, como el electrón y el positrón, que sobreviven muy poco tiempo y posteriormente terminan aniquilándose y convirtiéndose de nuevo en energía.

Este modelo lo aplica Stephen Hawking en las cercanías de los hoyos negros.¹

En muchas ocasiones se refiere al espacio como medio interplanetario, interestelar o intergaláctico, para definir el aparente vacío en el Sistema Solar, entre las estrellas o entre las galaxias. En el medio interplanetario se mueven gran cantidad de pequeñas partículas que vemos ocasionalmente llegar a la Tierra y les llamamos meteoritos. El medio interestelar, por ejemplo en la galaxia, varía en cuanto a la presencia de gas y polvo dependiendo del sector de la misma.

Si la masa de una estrella es más de dos veces la del Sol, llega un momento en su ciclo en que ni tan solo los neutrones pueden soportar la gravedad. La estrella se colapsa y se convierte en agujero negro.

¹ El científico británico Stephen W. Hawking ha dedicado buena parte de su trabajo al estudio de los agujeros negros. En su libro "Historia del Tiempo" explica cómo, en una estrella que se está colapsando, los conos luminosos que emite empiezan a curvarse en la superficie de la estrella. Al hacerse pequeña, el campo gravitatorio crece y los conos de luz se inclinan cada vez más, hasta que ya no pueden escapar. La luz se apaga y se vuelve negro.

Consultar páginas tales como:

http://www.infoastro.com/200407/21hawking_agujeros_negros.html

Alguien que observase la formación de un agujero negro desde el exterior, vería una estrella cada vez más pequeña y roja hasta que, finalmente, desaparecería. Su influencia gravitatoria, sin embargo, seguiría intacta.

¿Qué pasa dentro?

Como en el Big Bang¹, en los agujeros negros se da una singularidad, es decir, las leyes físicas y la capacidad de predicción fallan. En consecuencia, ningún observador externo puede ver qué pasa dentro. El color negro, la oscuridad, la noche, las sombras reflejándose en las paredes de las cuevas, mezcla de todos los colores, ¿se identifica con el silencio?, sin luz no hay sombra,...por lo tanto ¿habrá algo tras ese vacío? Realmente podemos decir que hay un vacío o simplemente ¿no podemos alcanzar a ver que esconde detrás de esa “pared” y lo identificamos como hueco o nada?

“Capas de oscuridad que hacían pensar en alguna materialización de las tinieblas que nos rodean”.²

¹ Con este término se indica el acto de nacimiento del Universo, según una teoría ampliamente aceptada. El Big-Bang, literalmente gran estallido, constituye el momento en que de la "nada" emerge toda la materia, es decir, el origen del Universo. no fue una explosión como las que nos son familiares que, partiendo del centro se propagan hacia la periferia, sino una explosión que se produjo simultáneamente en todo el espacio y después de la cual cada partícula de materia comenzó a alejarse muy rápidamente una de otra.

² TANIZAKI, *El elogio de la sombra*, , ed., Siruela, p. 35

Muchas preguntas quedan por hacer y muchas podremos seguir planteándonos...

Los agujeros negros

Son cuerpos con un campo gravitatorio extraordinariamente grande. No puede escapar ninguna radiación electromagnética ni luminosa, por eso son negros.



Lámina 1: Esquema de un agujero negro en un sistema binario

Están rodeados de una "frontera" esférica que permite que la luz entre pero no salga.

Si volvemos a leer detenidamente esta frase, encontraremos muchas similitudes con nuestra sociedad actual, lo que pasa en nuestras ciudades, tema en el que poco a poco nos iremos introduciendo.

Hay un dentro y un afuera...un ahora y un entonces

De las dos formas de percibir la realidad espacial, espacio lleno y espacio vacío, sólo una, la del espacio lleno, es la que se tiene en cuenta en nuestro medio de relación social. La otra realidad, la del espacio vacío, carece de la valoración adecuada, no se advierte su existencia ni se tiene conciencia de su necesidad.

Uno de los problemas sin resolver en el modelo del Universo en expansión es si el Universo es abierto o cerrado (esto es, si se expandirá indefinidamente o se volverá a contraer).¹

¹ Consultar distintas paginas de Internet:
<http://www.astro-digital.com>
http://es.wikipedia.org/wiki/Agujeros_negros
http://www.infoastro.com/200407/21hawking_agujeros_negros.html
<http://chandra.harvard.edu/>

Pero no nos corresponde a nosotros responder a tales preguntas sino, plantearlas como introducción y punto de partida a nuestro tema, El vacío como síntesis del lenguaje sonoro.

La curvatura del espacio- tiempo ¹ o gravedad de un agujero negro debida a la gran cantidad de energía del objeto celeste al ser muy masivo provoca una singularidad llamada horizonte de sucesos, límite del espacio a partir del cual ninguna partícula puede salir, incluyendo la luz. Dicha curvatura es estudiada por la relatividad general, la cual predijo la existencia de los agujeros negros y fue su primer indicio.

¿La vertiginosidad del tiempo diluye el espacio?

Al mirar una cosa los ojos necesitan un espacio vacío donde comprender la posible futuridad del presente que se observa. Una relación social sin generosidad en el espacio donde se desenvuelve, es una relación que habla sólo de contactos, sin participación con un destino común.

¹ El Dr. Carl U. Smith, Director del Laboratorio de Cibernética de la Universidad de Wisconsin, ha formulado una teoría que explica la evolución como la expansión y refinamiento progresivo de las dimensiones del factor tiempo por medios biológicos.

El espacio vacío cargado de tensiones dinámicas, más que un espacio tridimensional, es una “especialidad” adimensional.¹

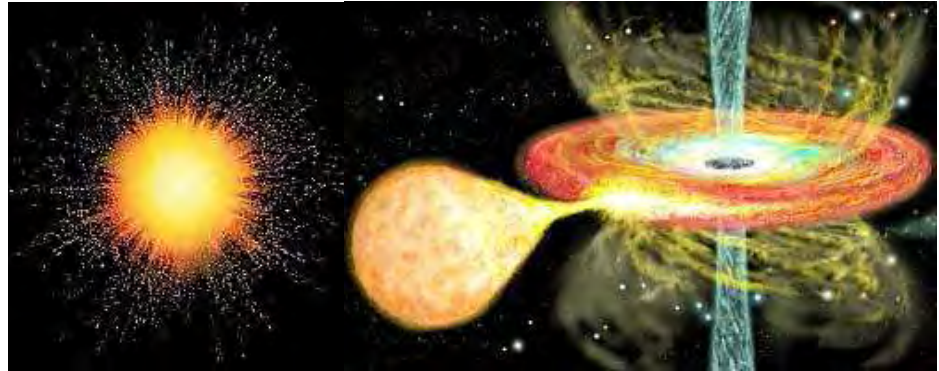


Lámina 2 *Campo gravitatorio de un agujero negro*

La idea de espacio vacío es menos simple de lo que parece, no en vano lleva veinticuatro siglos resistiéndose a ser entendida. Aristóteles negó la mera posibilidad de su existencia.

Pero lo que buscamos es un pequeño análisis desde una visión mas personal de esos agujeros negros de nuestra sociedad actual, de esos vacíos en la ciudad reinterpretándolos en el arte actual.

¹ BARBUY, Santiago. *Temas y Modelos de futuro, el espacio del encuentro humano*, ed., Argentina, 1976
<http://terapiasdearte.perucultural.org.pe/texto/colaboradores/encuentro.doc>

Su rechazo, establecido durante mucho tiempo en la tradición filosófica con la fórmula “la naturaleza tiene horror al vacío”, fue un serio obstáculo para la aceptación de la teoría *Atomista de la materia*, pues ésta implicaba “átomos moviéndose en el espacio vacío”,¹ en palabras de Demócrito. Aunque los experimentos de Torricelli sobre la presión atmosférica probaron ya en el siglo XVII que puede haber espacio sin materia, se pretendió salvar la idea del mundo como *plenum* gracias al éter, hipotética sustancia sutilísima que se suponía lo llenaba todo, en cuyo seno se movía la materia ordinaria desde los átomos a los planetas y cuyas vibraciones eran la luz y las demás ondas electromagnéticas. Einstein sentenció su carácter de ficción inútil, al afirmar que sólo servía “para poner un sujeto al verbo vibrar”.

Aristóteles había sido al fin derrotado: Puede haber espacio sin nada que lo ocupe.

¹ Fuentes de gravedad, o sea dos cosas que la generan y que aparecen como dos términos que se suman en sus ecuaciones básicas: una es la masa energía (identificadas según la famosa fórmula $E = mc^2$) y otra la presión. Pues bien, ocurre que, si la suma de los dos es positiva, la gravedad atrae: así sucede con la materia usual que hay en el universo. Pero si es negativa, la gravedad repele y produce un afecto análogo a la constante λ de Einstein.

1.2.1 La realidad, ¿es una emanación del vacío?

En esa larga búsqueda de los componentes últimos de la naturaleza, el vacío ha ido ganando protagonismo. Pero ese vacío no es sólo un componente de la realidad, yuxtapuesto a otra cosa –la materia– que sería el no-vacío.

La revolución teórica y práctica sufrida por las ciencias físicas en este siglo ha mostrado que la separación entre materia y no-materia (vacío) no es un límite insalvable, que la relación entre ambos términos es profunda.

La definición hoy aceptada del vacío recoge esta ambigüedad: entiende que el vacío es una fluctuación de campo de pares de partículas-antipartículas, fluctuación de media nula.¹

Es así que el vacío viene a confundirse con el substrato subyacente a la manifestación de la realidad. Del inicial horror al vacío, visto éste como el reverso imposible de lo existente,

¹ Por una parte, Einstein nos enseñó que la masa podía transformarse en energía (según la famosa ecuación $E=mc^2$); por otra parte, la mecánica cuántica condujo al modelo del comportamiento dual onda / partícula

hemos pasado a integrarlo como fondo último. El límite ha sido traspasado; el espejo ha sido traspasado en busca de su reverso.¹

Este artículo, que es la transcripción de la conferencia dada por el autor, trata del contraste entre la dificultosa aceptación del vacío en términos de la física frente a la dificultad de aceptarlo en términos anímicos. Se repasa la posición de Descartes y Hume, entre otros, y se concluye con un diagnóstico de lo que el vacío supone en términos de la filosofía de la cultura.

Todo gira en un remolino cada vez más denso. Es cierto, sin embargo, que esta sensación de desbordamiento viene acompañada de otra: la inconsistencia, el carácter efímero de tanta información, de tantos contenidos. Pero la respuesta suele ser: más y más. Nuestro ideal es más conocimiento, más información; y en el terreno personal hablamos quizás ahora menos de auto realizarnos. Todo anda o hace como si anduviera hacia un cumplimiento, hacia una acumulación. Sabemos que este ideal es imposible, pero nos movemos como si fuera posible la completitud, lo acabado, lo cerrado. Vamos idealmente hacia una clausura y una acumulación.

¹ RIBAS A.; JOU D.; CORREDOR-MATHEOS J. *El buit, ciència i metàfora*, ed., Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, s. d. (Juliol 2000). p.5-10 (traducido del original en catalán)

Hemos subtitulado este intento de explicar o reflexionar sobre el vacío con los términos ciencia y metáfora. Ciencia, porque queremos explicar qué dice la ciencia (especialmente la física y la cosmología): ¿es el vacío un componente del universo? Y si lo es, ¿qué estatuto tiene? Metáfora, porque pienso como decía Borges que la historia es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas. Pues la cultura es un mundo de vasos comunicantes entre conceptos que circulan de unos ámbitos a otros: de la ciencia a la poesía, de la religión a la filosofía, o de las imágenes a los conceptos.¹

Todo esta “Inter –relacionado” al igual que las artes, forman un todo un conjunto, en las que aprenden unas de otras y se sobrealimentan.

*«La naturaleza es un templo... el hombre pasa a través de unos bosques de símbolos... como ecos que de lejos se confunden en una vasta unidad... los perfumes, los colores y los sonidos se responden».*²

¹ El Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya organizó un ciclo de conferencias bajo el título citado. Además de Albert Ribas, participaron David Jou, que habló de "El vacío en la física actual", y José Corredor-Matheos, que lo hizo sobre el vacío y la mística y el arte.

² de Baudelaire en su famoso poema «Correspondances», sd.

En este caso, metáforas del vacío son el silencio, la desnudez, la simplicidad, la nada, el fondo de las cosas, fondo sin atributos porque contiene la potencialidad de lo que se manifiesta.



Lámina 3: *Meteor Crater*, Arizona, hace 50.000 años

Comprobaremos las semejanzas en las huellas de la humanidad tras su paso en la ciudad. Una relación con las formas naturales provocadas por el impacto de un meteorito en la tierra. Relación de espacios – ausencias. Una huella marcada por el tiempo.

Será Kant, en el siglo XVIII, quien ofrezca una resolución plausible, aunando racionalismo y empirismo, al afirmar que tanto “Espacio” como “Tiempo” son “formas a priori de la sensibilidad humana”, de manera que ambas son necesarias (sin demostración y universales: a priori) para que cualquier percepción humana sea

preceptiva. Mientras, el objeto pone lo que es en sí (el ser-en-sí), de tal forma que tanto el sujeto cuanto el objeto toman parte en el proceso perceptivo.

Fuera quedará lo propio del sujeto (o subjetivo) en la percepción, e incluso lo no percibido (racionalmente), como la percepción subliminal desarrollada a partir de estudios posteriores.

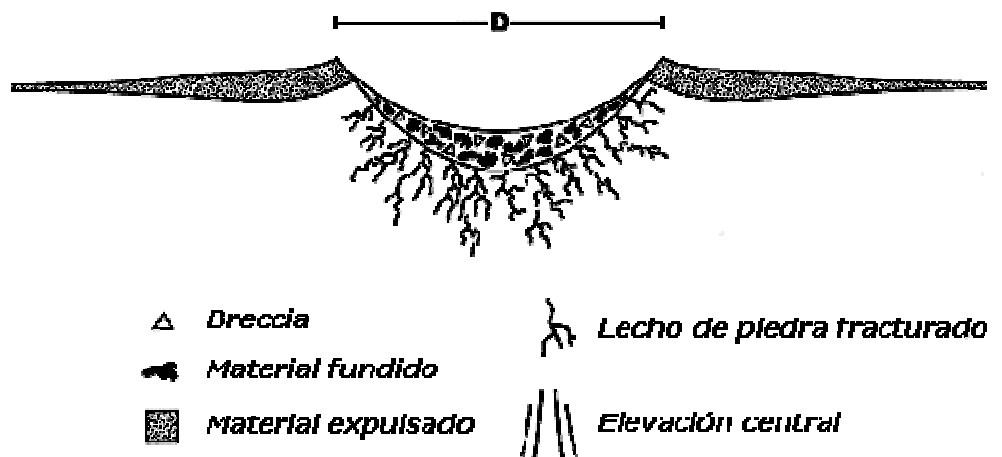


Lámina 4: muestra secciones transversales idealizadas de las estructuras de pequeños cráteres simples

El Espacio (y el Tiempo) caen dentro del ámbito del sujeto que percibe: es subjetivo, o, dicho de otro modo, es una gafa a través de la cuál el sujeto sitúa los objetos o actividades.¹

Existe un punto central determinado por el lugar del hombre que está viviendo el espacio(debería decirse en); este mismo hombre es quien determina ese sistema de ejes coordenados y suele hacerlo de acuerdo a su manera de estar en el espacio, es decir con una postura erguida, opuesta a la gravedad terrestre y en la que el sol , el día y la noche, tanto como el suelo o el cielo dicen que es arriba, abajo, norte o sur; para este hombre las regiones y los lugares son cualitativamente distintos y no parecen corresponder con esa idea matemática de homogeneidad que la ciencia la asegura; sin embargo este hombre cree en la ciencia y por ello durante un tiempo ya no dudará de la naturaleza del espacio.

Se tratará entonces y a partir de Kant, de determinar las relaciones que existen entre el hombre y su espacio, como su mundo, algo que si bien es eminentemente espacial, también lo es temporal y es en este sentido que Husserl primero y Heidegger

¹ KANT, "Prólogo de la segunda edición. ¿Qué es la ilustración? ", *Crítica de la razón pura*. Universidad de Valencia

después, van a remarcar la cuestión de la especialidad del hombre, única manera de aproximar el espacio homogéneo e indiferenciado de la matemática a la realidad del hombre.¹

Mostramos imágenes de la La morfología de los cráteres de la Luna, visión interesante sobre los temas tratados anteriormente.



Lámina 5: *Cráter Moltke*, *Cráter Bessel*, *Cráter Euler*, *Cráter King*



Lámina 6: *Cráter Copernicus*, vista oblicua de la parte central del lado oculto de la Luna, *Cráter Yuty*

¹ F.O. Bollnow, *Hombre y Espacio*, ed., Labor, S.A. Barcelona, 1969

1.3 Una visita al pasado desde el presente, referencias a distintas construcciones en sociedades prehistóricas y otras culturas.

Las primeras civilizaciones se sirvieron de la astronomía para establecer con precisión las épocas adecuadas para sembrar y recoger las cosechas y para las celebraciones. También lograron utilizarla para orientarse en las largas travesías comerciales o en los viajes.

En el condado de Wiltshire, en el sur de Inglaterra, en la región caliza existente entre Amesbury y Warminster, no muy lejos del río Avon, se encuentra Stonehenge el monumento megalítico más extraordinario y enigmático del mundo. Desde la antigüedad, ha despertado la atención y la admiración de los visitantes por su extraña y sorprendente arquitectura.¹

¹ Monumento megalítico de la Edad del Bronce y del Neolítico situado cerca de Amesbury en Wiltshire, Gran Bretaña, unos 13 km al Noroeste de Salisbury. Está compuesto de un gran círculo de grandes megalitos cuya construcción se fecha entre 2500 y 2000 adC. El círculo de arena que rodea a los megalitos está considerado la parte más antigua del monumento siendo datada sobre el 3100 adC. En su comienzo era un monumento circular de carácter ritual rodeado por un talud y un foso, de modo similar a muchos otros situados en el sur de Inglaterra. En 2200 adC. Fue cuando tomó su aspecto actual, para lo cual transportaron 32 bloques de arenisca desde las montañas de Preseli, al suroeste de Gales y la piedra del Altar fue traída desde una región cercana a Milford Haven.

Referencias.-

1. *Lugares misteriosos*, t. 1. Atlas de lo Extraordinario. Ed. Debate. España 1993. Colección Paradigmas. Ed. Nueva Lente. Madrid 1987.
2. MICHELI, John *Nueva visión sobre la Atlántida*. Ed. Roca. Mexico 1988.
3. Muy Interesante. Mexico. Año 1 nº 6.

Si hacemos un estudio de la palabra Stonehenge nos hacemos una idea rápida de su significado y lo interesante de esta formación arquitectónica.

Stone = piedra

Henge = monumento con borde circular.



Lámina 7 : Condado de Wiltshire, *Stonehenge*

La sección principal consta de un círculo de treinta columnas rectangulares coronadas con dinteles de las cuales diecisiete sobreviven y solo seis dinteles. Este círculo de piedras tiene un diámetro de 29,6 metros y sus piedras son de gres silicio de un color amarillento.

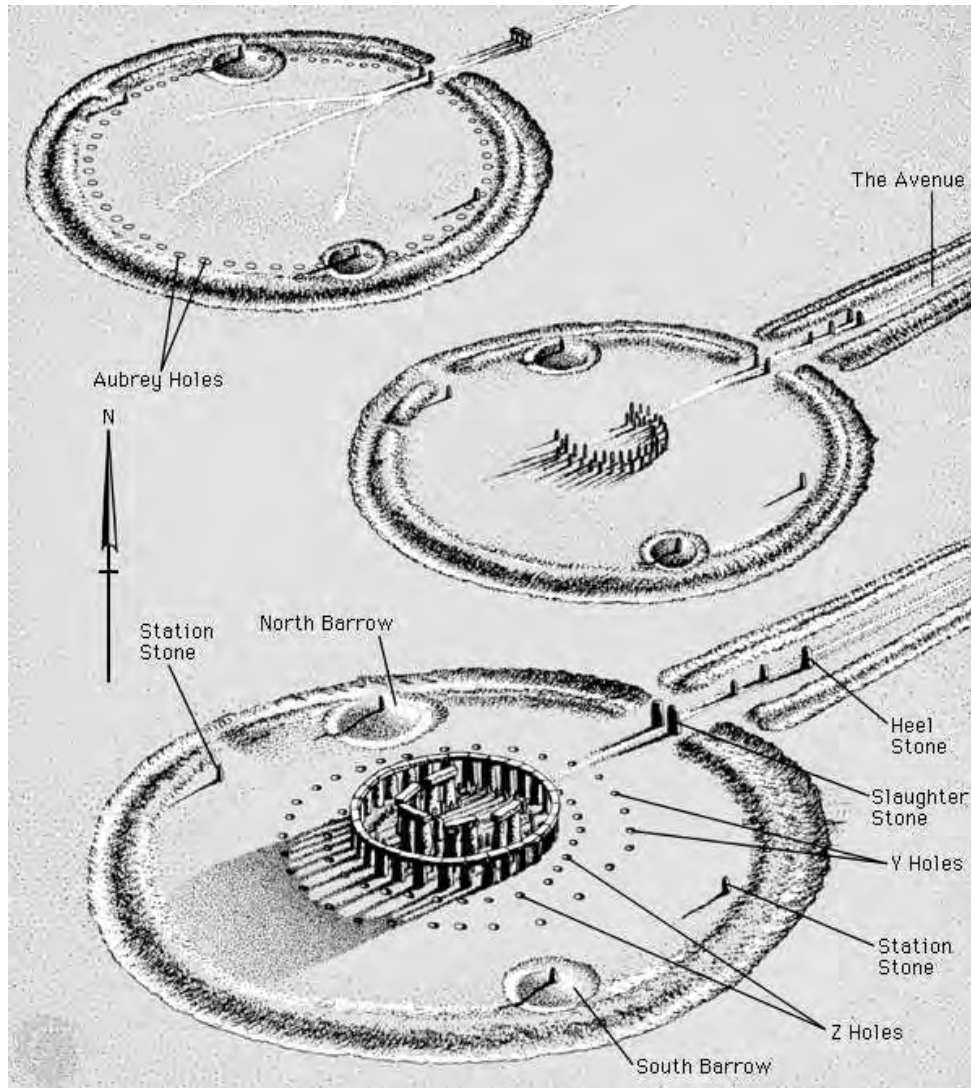


Lámina 8 : Análisis de la estructura, Stonehenge

La utilidad astronómica para sus constructores sigue siendo un misterio. Se ha pretendido, no obstante, que se usaba como observatorio práctico, es decir, que sus piedras y dinteles estaban colocados de manera que se pudiera seguir el curso del Sol en el cielo y, por lo tanto, marcar el principio de las

correspondientes estaciones. Algunos sabios han creído incluso que se podían conocer las fases de la luna y los eclipses de Sol.

Lo cierto es que si uno se coloca en el centro del monumento y mira en dirección a una piedra denominada Heel Stone (piedra del Tacón), ve en seguida que la cima de esta piedra coincide con el horizonte, y si para ello se escoge el día del solsticio del verano, 21 de junio, el Sol sale casi justo por encima de la piedra.



Lámina 9: Stonehenge, vista general

¿Una casualidad? ¿Una prueba del uso del santuario?

El cielo resultaba mágico e incomprensible para los hombres primitivos. Contemplaron el cielo con admiración y, convencidos

de su influencia en la vida humana, constituyó la base de las primeras creencias religiosas.



Lámina 10: Vista desde el interior de la pieza

La curiosidad humana con respecto al día y la noche, al Sol, la Luna y las estrellas, llevó a los hombres primitivos a la conclusión de que los cuerpos celestes parecen moverse de forma regular. La primera utilidad de esta observación fue, por lo tanto, la de definir el tiempo y orientarse.¹

¹ Páginas Web recomendadas:

<http://home.earthlink.net/~shadowfax/sfstone.htm>

<http://www.wam.umd.edu/>

<http://www.astro-digital.com/3/stone.html> ~tlaloc/archastro/

discovery chanel

Mirada hacia fuera, si nos imaginamos que estamos situados entre las monolitos, nos sentimos llenos de preguntas, con ganas de ver el exterior, de plasmar cada sensación que nos invade, buscamos el centro, no lo encontramos porque nosotros seríamos ese centro buscado, la interacción entre espectador y lo observado, la grandeza y la corporeidad del hombre.

La presencia y ausencia que mas tarde analizaremos.

Lo que nos preocupa aquí es su relación con la escultura actual, el devenir entre el exterior e interior, la pérdida del centro.

Si nos fijamos en la figura volvemos a ese círculo que ya hemos comentado con anterioridad. Geometría dentro de otra geometría, varios circunferencias circunscritas.

Desde el punto de vista arquitectónico, podemos darnos cuenta de la importancia que tenía el orden concéntrico los elementos, la confluencia de los ejes, el uso de simetrías. Para los pueblos primitivos el cielo mostraba una conducta muy regular. El Sol que separaba el día de la noche salía todas las mañanas desde una dirección, el Este, se movía uniformemente durante el día y se ponía en la dirección opuesta, el Oeste.

¿Centrar la mirada del espectador en un punto fijo?

Es difícil abarcar toda la construcción con una primera mirada, al igual que pasa hoy en día si nos fijamos en los edificios de cualquier ciudad, partimos del conjunto a lo particular, del exterior al interior, para su conocimiento deberemos entrar dentro y recorrerlo. Envolver su todo, su estructura, su proceso interno, su capacidad, su función.



Lámina 11: *Chimenea de hadas*, Región de Capadocia, la zona de la Anatolia central

1.3 Una visita al pasado desde el presente, referencias a distintas construcciones en sociedades prehistóricas y otras culturas

Nuestra atención se “descentra” hacia el espacio que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena.¹



Lámina 12: Distintas vistas de las llamadas *chimeneas de hadas*

Este objeto enfrentado al sujeto se puede llamar espacio, naturaleza, vacío.



Lámina 13: *Cerro de Hierro*, Sevilla.



Lámina 14: Conjuntos rocosos fungiformes en la *Ciudad encantada*, Cuenca

¹ MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*, ed., Biblioteca Mondadori pp. 57-67

“La naturaleza es el espíritu visible, y el espíritu es la naturaleza invisible”. Shelling.



Lámina 15: Los Menhires del valle de Tafi, Tucumán, Argentina

Lo interesante de estas construcciones si nos fijamos bien, es que podrían haber sido realizadas en la actualidad, esculturas de grandes dimensiones, recordemos el parque de Menhites en A Coruña, piezas de Brancusi en Tirgu-Jiu¹, la mesa del silencio, la puerta del beso.²

¹ Pueblo rumano situado a unos 220 km al norte de Bucarest. En el río Jiu, una losa de piedra circular de algo más de dos metros de diámetro y setenta y nueve centímetros de altura, rodeada por doce taburetes, también de piedra, sobre los que se puede sentarse. Desde aquí, un camino bordeado de asientos cuadrados y bancos, también diseñados por Brancusi, lleva a la puerta del Beso. “Ambiente escultórico “conmemorativo a la resistencia local que luchó frente a los alemanes durante la primera Guerra Mundial.

² Cuya primera versión se remonta a 1908, El beso

La escultura moderna ha seguido la inercia originaria de toda la historia de la escultura, que se basa en la importancia del espacio interior de las formas. Para Rosalind Krauss “la importancia simbólica de un espacio interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como hacen los anillos concéntricos que anualmente se construyen hacia fuera desde el corazón de los troncos de los árboles, ha jugado un papel crucial en la escultura moderna.”¹



Lámina 16: Parque de los Menhires en A Coruña

¹ KRAUSS, Rosalind. *Echelle/monumentalité.Modernisme/posmodernisme*. AA.W. Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp.246-253

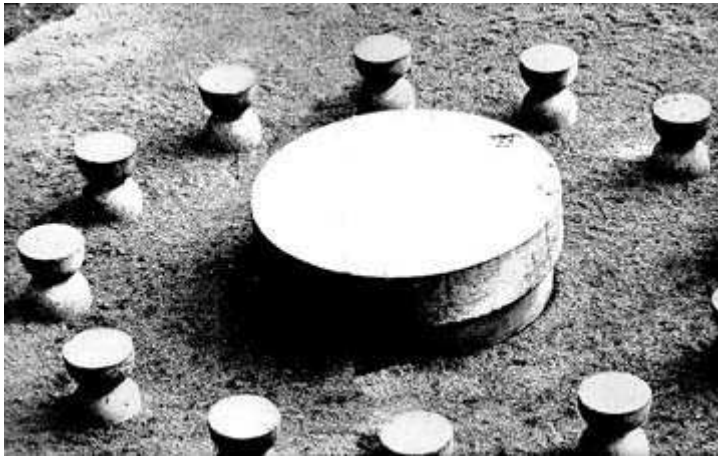


Lámina 17 : Mesa del silencio, Brancusi.

Todas estas piezas debían ser vistas en su conjunto, pero podían ser independientes y cada una con un carácter determinado.

Nos fijamos pues en esta pieza para reflexionar en torno al sonido, recordando otras culturas en las que la música y danza son fuentes importantes para sus habitantes, en torno a la mesa suceden muchas cosas, sentados en el suelo, la ausencia, requiere el uso de la memoria y recuerdos adquiridos para analizar esta obra. El mismo nombre de la pieza ya nos hace referencia de su significado.

El “ambiente escultórico” esta compuesto por tres obras mayores y otras más pequeñas organizadas a lo largo de un eje este-oeste de un Km. de longitud. Podemos hablar de un recorrido, una línea recta que parte de la obra, *La Mesa del Silencio* pasando por la *Puerta del Beso* que te traslada a otro paraje, tomando la forma de un arco triunfal como muchas de las puertas que se conservan en distintas ciudades, la Puerta del Mar en Valencia, las Torres de Serrano y las Torres de Quart de Valencia,¹ que separan y unen al mismo tiempo zonas concretas.

El paso del tiempo-espacio queda registrado en nuestras sociedades en grandes entradas que hoy día se corresponden con señales que indican donde esta usted en cada momento. Señales de nuestro entorno, restos vivos hoy día contemplados bajo la perspectiva de monumento histórico, sin plantearnos lo que supuso en nuestro pasado, y la importancia de ese paso por debajo de ellos. La importancia del no lleno en nuestra cotidianidad.

¹ Las Torres de Serrano, que junto a las Torres de Quart, formaban las dos grandes e importantes puertas de entrada a la ciudad de Valencia, integradas en la muralla que existía en el periodo medieval y que protegía la ciudad. Las Torres de Serrano fueron alzadas por Pedro Balaguer en 1392, se utilizó de cárcel de caballeros y nobles. Están formadas por dos torres pentagonales con una entrada de arco de medio punto.

De la Puerta del Beso parte una calle que cruza toda la pequeña ciudad hacia la esbelta Columna sin fin.¹ El vacío de origen. Redondea los ángulos, desenreda las marañas, suaviza el resplandor, se adapta al polvo.

Tanto en el caso de las obras arquitectónicas de Stonehenge, como en las obras de Brancusi, detectamos una extensión en el territorio, un marcado carácter urbano, nuestros ojos se funden con los ojos de los dos amantes representados en las columnas de la Puerta del Beso, un sitio de reunión sentados en los bancos alrededor de la mesa del silencio, ¿porque del silencio?, ¿acaso el uso excesivo de las palabras y del lenguaje nos llenan de un sin-sentido hasta lograr el silencio?



Lámina 18: *Camino hacia la Puerta del beso*, Brancusi, 1938



Lámina 19 : Brancusi, *Puerta del beso*, 1938

¹ Obra que alcanza los veintinueve metros de altura, construida en acero inoxidable con elementos modulares ensartados sobre un poste interno de acero. Este monumento es considerado como una síntesis entre el tradicional obelisco y la Columna Trajana, de la que su friso espiral es motivo de comparación con el modular ritmo de elementos que hacen elevar la vista hasta el infinito en la Columna sin Fin.

1.3 Una visita al pasado desde el presente, referencias a distintas construcciones en sociedades prehistóricas y otras culturas



Lámina 20: *La Puerta del Mar*, Alicante, 1544



Lámina 21: Torreones de San Bartolomé y San Sebastián. Alicante, 1535



Lámina 22: Torres de Serrano, Valencia, Pedro Balaguer en 1392



Lámina 23: *Puerta al mar*, Valencia

La utilidad de la nada.

Treinta rayos convergen hacia el centro de una rueda, pero es el vacío del centro el que hace útil a la rueda.

Aunque suene incomprensible, el silencio es una forma elocuente de decirlo todo. O mejor aun, de no decirlo, de abrir el espacio para la reflexión profunda. Es en la luminosidad del silencio (del no-decir, del no-escuchar, del no-leer los mensajes) Afirmar o negar. Decir o callar, Ni lo uno ni lo otro.

Tiene que haber una forma (o camino) en el cual el silencio y la elocuencia se conviertan en idénticas, es decir, en una manera en la que la negación y la aceptación se unifiquen en una forma elevada de aserto.

Espacio entre cielo y tierra es como un fuelle: exhala vacío sin cesar.¹

El vacío, que por definición es ausencia de materia, emita materia es por lo menos sorprendente.

¹ TSE, Lao. "El arte de la estrategia", *Tao Te King*, ed., SIRIO, S.A. Málaga, 2004

Estudio parcial y con una orientación eminentemente subjetiva en torno a la percepción del sonido ambiental.

Son interpretaciones también subjetivas de material etnográfico e histórico, por lo cual las conclusiones representan una visión particular sobre el asunto en cuestión.

En sociedades prehistóricas destacan sobremanera las construcciones mayas. Edificaciones como las que se hallan en Tikal, Coba, Kukikan, Santa Rosa Xtampak (México) o en Chavin de Huantar (Perú).



Lámina 24: Tikal - Guatemala

Encontramos en este tipo de edificios técnicas de control del entorno acústico redescubiertas y aplicadas siglos más tarde. Técnicas como el control acústico de la irrigación y su aplicación al entorno sonoro en construcciones (como, siglos después descubrirían y explotarían ciertas sociedades árabes) o, lo que resulta más interesante todavía, la utilización de estas técnicas con fines presuntamente políticos. Resulta fascinante ver cuan perfecta y sutil es la acústica de ciertos lugares destinados al culto dentro de estas sociedades mayas.

En pintores como William Turner o C.D. Friedrich, encontramos en muchos de sus cuadros se ve el mar como algo infinito, una especie de continuum de agua, vapor, nubes y cielo; vacío, pero lleno de movimiento. Se trata de cuadros colmados de luz inmaterial que, según una descripción de Robert Rosenblum, sitúan al espectador “en el umbral de un vacío oscilante del cual ha sido desterrada toda forma que pudiera estar al alcance de la mano”. A lo largo del siglo XX, esta línea llega a desarrollarse plenamente; de muchas maneras distintas, el aspecto del vacío se va convirtiendo en un fenómeno importante del arte moderno.¹

¹ La exposición "La espiritualidad del vacío" confronta y compara la cultura Khmer con la de artistas contemporáneos occidentales, para estudiar y contemplar el concepto de vacío de las distintas manifestaciones artísticas. Del 02/10/2001 al 07/01/2002, Fundación Bancaja.



Lámina 25: Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844



Lámina 26: Turner, *El incendio de la Cámara de los Lores y de los Comunes el 16, 1834*

1.3.1 Breve introducción del desarrollo acústico en otras sociedades, espacio y naturaleza.



Lámina 27: acústica de Tulum

El sonido se utiliza en estos lugares como arma política, Grandes espacios construidos para que visión y sonido conformasen un tándem ideal de alienación, una gestión de la impresión que convertía a los seres humanos en dioses.¹

¹ M.Alonso., *El entorno sonoro*, Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental

La filosofía asiática, donde ya hace siglos que el vacío es uno de los conceptos espirituales básicos, juega un papel importante en este proceso. De manera análoga, ahora hayamos expresado este concepto, de forma muy variada y personalísima en cada caso, en el arte moderno occidental y hasta en nuestro presente postmoderno.



Lámina 28: zona arqueológica de Tulum

En las culturas de Asia, el aspecto del vacío es un fenómeno espiritual básico y muy extendido desde siempre. Lo mismo se puede afirmar de la cultura Khmer, que hoy en día conocemos sobre todo por su inmenso templo de Angkor Vat.



Lámina 29: Vista general, Templo de Angkor Vat Camboya

Establecido más o menos en la zona de la actual Camboya, el reino de los Khmer, desde el siglo VI de nuestra era hasta su ocaso en siglo XIII, recibió muchos impulsos importantes de la India. Así, por ejemplo, también asimiló las religiones hinduista y budista, que están en la base de la iconografía de las esculturas sacras del Khmer.¹

¹ Conjunto de Templos hindues y budistas localizados en Angkor en Camboya. El complejo arquitectónico de Angkor Wat (que significa Templo de la Capital), es la obra cumbre de la civilización Khmer (Jemer); fue empezado a construir en el reinado de Suryavarman II (ac.1112-1150) como tumba para este monarca y como templo dedicado a Vishnú. De gran importancia son las numerosas esculturas que decoran el templo, que están alrededor de todos los muros de las galerías, en las que se relatan temas iconográficos de la mitología hindú, siendo el relieve continuo más extenso en el mundo.



Lámina 30: Templo de Angkor Vat



Lámina 31: Templo de Angkor Vat



Lámina 32: Chichen, Itza, ciudad Maya

La escultura puede empezar cuando la materia rodea el espacio, el espacio rodea la materia, rompemos la figura y el vacío toma valor.



Lámina 33: Uxmal, ciudad Maya

¿Un sin-sentido?

Empecemos así con distintos lugares y encuentros.

Aula sin paredes, cada rincón de la ciudad o cada alto en el camino es un laboratorio de experimentación, indagación, descubrimiento, cuestionamiento, aprendizaje...

“La necesidad es la condición de lo existente. Es lo que hace real a la realidad. La razón de ser de lo visible es el ojo.”

Jhon Bergel

¿El soplo es el testimonio de una forma? ¿Cómo hacer?

La actividad ejercita actividad, crea realidades nuevas. ¿El espacio nace del movimiento, movimiento que produce un sonido, ESPACIO SONORO?

1

MIRADA PERDIDA EN EL LA EVOLUCIÓN DE LOS	ESPACIO ESPACIO ESPACIO ESPACIO ESPACIO ESPACIO ESPACIO	SONORO LITERARIO
LA ODISEA DEL		

¹ PEREC, Georges. *Especies de espacios*, , p.21, ed., Montesinos, Barcelona 1999

La era de los cambios en escala, en lo que se refiere a la conquista espacial, sin duda, pero también sobre la Tierra: los veloces medios de transporte llegan en unas horas a lo sumo de cualquier capital del mundo a cualquier otra. En la intimidad de nuestras viviendas, imágenes de todas clases, recogidas por los satélites y captadas por las antenas erigidas sobre los techos del más recóndito de los pueblos, pueden darnos una instantánea y a veces simultánea de un extremo del planeta.¹

¿Muchos círculos que ocultan algo dentro? Todo esta cambiando deprisa, miles de espacios aparecen a diario, pero en este caso nos fijamos en aquellos que carezcan de un sentido.

La era de los cambios

Conquista espacial

La velocidad de los medios

El transporte

La intimidad de nuestras viviendas

Superabundancia espacial

¹Marc Auge,, *Los no-lugares*, ed.,Gedisa, pp.38-39

Palabras escritas y poco después pueden ser borradas, dejando atrás lo que fueron importando lo que son ahora, ¿se vuelve a empezar tras cada frase de nuevo? Quedan superpuestas unas encima de otras aunque no las veamos.

“Hay realidades que se desarrollan o tienen lugar en el tiempo, es decir, tienen un comienzo y un final. Sin un comienzo o un fin evidentes o visibles y en desarrollo...”.¹

ERA , CAMBIO, CONQUISTA, VELOCIDAD, TRANSPORTE, VIVIENDA

Todas estas palabras nos llevan al ESPACIO VACÍO

¿Hay una superabundancia espacial? Constituye en gran parte un sustituto de los universos que la etnología ha hecho suyos tradicionalmente.

La etnología se preocupó mucho tiempo por recortar en el mundo espacios significantes, sociedades identificadas con culturas concebidas en sí mismas como totalidades plenas: universos de sentido en cuyo interior los individuos y los grupos que no son más que su expresión se definen con respecto a los

¹ Perec, op.cit., p.9

mismos criterios, a los mismos valores y a los mismos procedimientos de interpretación.

¿Podemos decir que hay una superabundancia de acontecimientos?¹

“En el XIX había españoles capaces de acometer empresas con el mismo entusiasmo y conocimiento de un Richard Burton, por ejemplo.” No solo describe en sus libros de viajes lo que ve, sino comprender los pueblos que visita y la naturaleza que atraviesa; intenta también entender los porqués, obtener datos y dejar una idea clara tanto de lo percibido como de lo sentido. Son relatos cortos que entrelazan la descripción de los pueblos, su organización política, cómo viven y se relacionan, y su nexa con las civilizaciones y pueblos que les precedieron.²

La arqueología moderna no puede ser ajena al mundo que le rodea, por eso vivimos y sufrimos los acontecimientos actuales. Es interesante mostrar las diferentes fotografías de distintas excavaciones arqueológicas y verlas desde el punto de vista

¹ Auge. Op,cit.,pp.39-42

² Fernando Escribano Martín, investigador del Centro Superior de Estudios de Oriente Próximo y Egipto y estudioso de Rivadeneyra. Comentario que se refleja en el artículo del país semanal. Españoles en Oriente.

constructivo y formal, podrían ser las primeras instalaciones escultóricas, obras de land-art, ciudades que enmarcan un vacío espiritual, una distribución de calles y bloques de viviendas que se repiten dando lugar a una formación actual.



Lámina 34: Edificación de la edad de hierro (Emiratos Árabes).

El conocimiento como lugar de encuentro.¹ Así es el caso de la edificación de la edad de hierro en Al Madam Sharjah (Emiratos Árabes). "Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y la necesidad".²

¹ Exposición "La aventura española en Oriente (1166-2006)" estará en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid desde el 6 de abril hasta el 25 de junio.

² Con esta cita a Demócrito comienza uno de los ensayos más atractivos de la segunda mitad del siglo XX, El azar y la necesidad del Premio Nobel de Fisiología y Medicina Jacques Monod. En el primer capítulo de este libro, Monod trata de demostrar la dificultad racional de establecer un sistema para distinguir los objetos artificiales, productos de una actividad proyectiva consciente, de los objetos naturales, resultantes del juego gratuito de las fuerzas físicas.

Así un objeto es más artificial, si esta fuera una cualidad cuantificable, en función de su mayor regularidad; superficies planas, aristas rectilíneas, ángulos rectos, simetrías exactas... y de su mayor capacidad de repetición, ya que artefactos homólogos, destinados a un mismo uso, reproducen las intenciones constantes de un proyecto y su creador. Curiosamente "regularidad" y "repetición" son las dos cualidades que definirían con más precisión un tipo de arte que se realiza fundamentalmente en la segunda mitad de la década de los sesenta: el minimal art. Ad Reinhardt, padre del minimal art, se sitúa contra la rápida asimilación del arte a través de publicaciones y reproducciones, defendiendo un arte que no pudiera ser reproducido.

Este es el objeto de sus últimos trabajos, todos iguales, repetidos con la misma dimensión: 150x150cm.

Donald Judd se centra sobre la materialidad de los objetos, abandonando los recursos metafóricos y el ilusionismo característicos de la tradición pictórica y escultórica occidental. En su escultura más conocida, Untitled (1966), la repetición de un elemento conforma la obra completa, y su dimensión solo está condicionada por las dimensiones del lugar donde se expone.

Brancusi ya había experimentado, en (1936.1937), con las posibilidades que tenía la repetición de un único elemento idéntico, en la configuración de una obra.

Tanto Untitled como la Columna infinita son objetos cuya ley de formación viene dada por la idea de repetición, siendo susceptibles de ser producidas, autónomamente, tantas veces como fuera preciso, de acuerdo a la realidad dimensional del lugar donde se fueran a instalar.

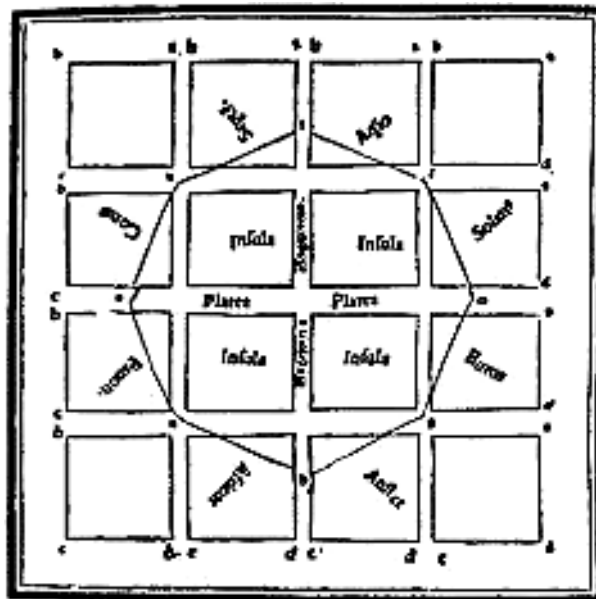


Lámina 35: La ciudad romana en el tratado de Vitruvio, ilustración de 1536.

*“Treinta rayos convergen en el círculo de una rueda
y por el espacio que hay entre ellos
es donde reside la utilidad de la rueda
Moldeamos arcilla para hacer jarros
y en el vacío reside la utilidad de ellos
Se abren puertas y ventanas en las paredes de una casa
y por los espacios vacíos es que podemos habitarla
Así de la no-existencia viene la utilidad y de la
existencia la posesión”.¹*

Las ciudades, no se parecen a los fenómenos naturales, pues son creaciones artificiales integradas por elementos debidos, simultáneamente, a una voluntad consciente y al azar.

Pero las ciudades soñadas son siempre reiterativas. Es dentro de lo uniforme, de la continuidad, donde cobra interés la excepción y la discontinuidad...

¹ Lao Tze ,*Poemas orientales*.. www.architecthum.edu

¡Cuanto más nos gustan esas ciudades que somos capaces de reconocer sus invariantes, ya sean estos de traza, uso o construcción!¹

Como todos sabemos, el Imperio Romano se estructuraba sobre una constelación de ciudades, las cuales, en el fondo, trataban de ser una reproducción abstracta, y a menor escala, de la Metrópoli. Cuando estas ciudades eran de nueva creación respondían a un esquema establecido, por lo que se repetían con gran uniformidad en todos sus territorios. Una vista al pasado desde el presente, Espacio geométrico, espacio vivido, espacio recuperado.



Lámina 36: Vista general de las termas. Segobriga

¹ Dirección científica: Juan Manuel Abascal Palazón (Universidad de Alicante) y Martín Almagro Gorbea (Universidad Complutense de Madrid). www.jccm.es

La historia de la ciudad está llena de ejemplos de ciudades formadas, a semejanza de las ciudades romanas, por la repetición de "insulae" residenciales con forma rectangular dentro de una retícula de calles más o menos jerarquizadas. Ciudades de colonización y ensanche pensadas de una vez por sus fundadores. Aún siendo un caso muy diferente, existe cierta similitud conceptual entre las ciudades de colonización y la ciudad moderna, o más concretamente la ciudad ideal propuesta por los arquitectos del movimiento moderno. La arquitectura moderna aceptó plenamente desde sus comienzos la repetición no solo como imperativo tecnológico de la nueva época, sino también, mas concretamente, como ineludible sistema de configuración urbana.

Algunos ejemplos de distintas excavaciones arqueológicas actuales que son interesantes para darnos una visión más amplia. Así como las realizadas en Segobriga.¹

¹ El desarrollo urbano de la ciudad romana parece comenzar a mediados del siglo I a.C., fecha en que se pone en marcha la emisión de moneda en su ceca y en que se lleva a cabo la construcción de una parte de la muralla, que estará definitivamente en pie en la época augustea. A lo largo de los siglos I y II d.C. continuaron en la ciudad a buen ritmo las nuevas construcciones, con la edificación del teatro, anfiteatro, basílica, pórticos, termas, etc. que dieron a la ciudad un aspecto urbano similar al de cualquiera de los grandes centros de otros territorios. Una gran parte de estas obras fue financiada con aportaciones particulares, destacando por su importancia el teatro, en el que la inscripción del frente de la escena relata la financiación de las obras a cargo de una familia de rango senatorial.



Lámina 37: Detalle de las Termas, Segobriga



Lámina 38: Anfiteatro, Segobriga

La presencia de estas gentes en la ciudad es la prueba de que el programa urbanístico y decorativo que arranca antes del cambio de Era no es un elemento accidental, y que Segóbriga era a comienzos del Principado un gran centro urbano y comercial. Continuamente las excavaciones ofrecen nuevos testimonios de esa pujanza que se manifiesta bien en los programas escultóricos de los edificios públicos.



Lámina 39: Teatro, Segóbriga

¿El espacio y la “con – centración”?

INVISIBLE-HECHO VISIBLE

"Lo importante no es el espacio en teoría, sino el espacio como herramienta",¹



Lámina 40: Vista general, restos arqueológicos Segóbriga

Desde la escena grecorromana a la italiana, al teatro circular y a los lugares donde eventualmente, por múltiples razones que pueden ser económicas, sociales y hasta políticas (al aire libre, en un estadio), se haga la función. Y aquí viene lo fundamental de su pensamiento el nudo de su exposición: "El elemento más importante para tener en cuenta, eso que realmente establece

¹ Peter brook.- *reflexiones sobre el espacio en el teatro*, artículo publicado en la página Web: http://www.arqchile.cl/espacio_concentracion.htm

una diferencia entre un espacio y otro, es el problema de la concentración. Porque si existe alguna diferencia entre el teatro y la vida real, diferencia que puede no ser fácil de definir, siempre es una diferencia en términos de concentración.

El hecho teatral puede ser similar o idéntico a un hecho de la vida, pero gracias a ciertas condiciones y técnicas que existen en él, nuestra concentración es mayor.

De manera que el espacio y la concentración son dos elementos inseparables". En el espacio juegan el sonido de la voz del actor, su expresividad facial y corporal, la ilusión de un desplazamiento de tiempo o lugar.

"No hay reglas estrictas que nos digan cuándo un espacio es bueno o malo. De hecho, todo esto remite a un tipo de ciencia tan rigurosa y precisa que sólo podemos desarrollarla mediante la continua experimentación y un empirismo basado en los hechos".

Peter Brook integra la creación teatral con un impulso reflexivo. Así ha generado diversas obras donde intenta pensar las vetas de sentido que atraviesan el hecho teatral. En el espacio vacío; hay un capítulo dedicado a la meditación sobre lo sagrado en el teatro.

Brook nos propone recordar, y acaso volver a experimentar, espacio de magia hechicera, latido de un rito sagrado. En esta búsqueda, Brook recuerda los teatros en Oriente, en las culturas arcaicas y la indeleble huella del Teatro de la Crueldad de Artaud, quien bregó por el resurgimiento del manantial de lo sagrado en la escena. Lo llama teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible–hecho–visible.

1.3.2 Un paso en la mitología clásica como referente

Y es Pitágoras (6 a.n.e.) y toda su escuela los que nos vienen como anillo al dedo para hilar la siguiente exposición. La música de las esferas es el punto de inflexión de estos tres temas a los que antes nos referíamos.¹ Al contexto sonoro general de la época en la que se fraguó esta ideología. Y, entre otras cosas, este contexto estaba inundado de música. Una música unidimensional, uní fónica.²

Podemos detectar un gran vínculo entre música/danza y culto ya mucho antes de la Grecia presocrática, pero donde más fácil es esta detección en la época inmediatamente anterior a los pitagóricos es en el culto a Dionisios.

Relativo a este fenómeno encontramos dos citas en las Bacantes de Eurípides:

¹ la mitología de la Grecia clásica, el Timeo de Platón, la Metafísica de Aristóteles y algunas citas de Boecio.

² "El hecho de que la música griega no conociese la polifonía implica que el concepto de armonía aplicado a la música empíricamente audible (en caso de que se nos permita la violencia de diferenciarla de la inteligible para hablar de los pitagóricos) está relacionado con un ideal de orden y proporción de la melodía" (Roma, 1997c:6). Y esta concepción de la musicalidad de forma unidimensional no es algo propio del estilo de vida helénico, sino más bien algo heredado de una tradición más antigua.

*"Pronto toda esta tierra danzará
y todo aquel que en la danza participe
será el propio Baco
¡Al monte, al monte, en donde aguarda
la turba femenina
de la lanzadera y el telar apartada
por el agijón de Dioniso!"(…)*

(Ambas extraídas de Roma, 1997c:1 y 2, respectivamente)

Estas citas nos revelan la existencia de un culto lúdico y extático a Dionisios.

La mitología clásica atribuye unos mitos diferenciales para el sonido musical y el no musical. El origen de la música en tanto emoción subjetiva es un logro de Palas Atenea.¹

¹ Diosa griega de la sabiduría prudente, de las artes y las letras y defensora de las leyes y del estado, ha sido identificada con la diosa romana Minerva, diosa de la sabiduría, la prudencia, las artes y la música.

1.3.2.1 Hermes, Dionisio, Orfeo, Apolo, Ulises

Pero es Hermes¹ el encargado de descubrir las propiedades sonoras de los objetos.

Dice la leyenda que Hermes, todavía recién nacido, salió de su cuna y se dirigió a Tesalia, donde su hermano Apolo cuidaba unos rebaños. Como éste estaba distraído, Hermes le robó parte del ganado y lo escondió en unas cavernas borrando las huellas con unas ramas que colgó de sus colas. Cuando volvió a su cueva encontró una tortuga y con su concha se fabricó una lira. Mientras tanto Apolo se enteró del robo y de su autor y fue tras él. Pero resultó que al llegar al monte Cileno (donde se encontraba Hermes) escuchó los acordes que salían de la lira de éste. Acto seguido se congració con su hermano y le cambió el ganado por el instrumento.

¹ También se le atribuye la invención de la flauta de Pan (deidad que, por otra parte, tiende a ser vinculado con el mito dionisiaco). Entre muchas atribuciones, Hermes es psicopompo (encargado de guiar a las almas hasta el Hades), patrón de los oradores, inventor del alfabeto, de las pesas y las medidas. Hay quien lo relaciona con el Hermes Trismegisto egipcio (también conocido como Toth), padre de muchas tradiciones esotéricas y ocultistas. Aquí encontramos, de nuevo, una relación entre sonido, matemática y astronomía. También conocido como Mercurio (roma).

Como mitología de su tiempo podríamos decir, mostramos un fragmento de un análisis sobre “la música de las esferas”:



Lámina 41: Triunfo de Dionisios, s. III d.d c., Susa, Túnez

Esta relación que antes podíamos entrever en la sociedad maya, se plasma en los pitagóricos, que unen el estudio matemático con el estudio de los intervalos musicales y de la astronomía. Siguiendo con el razonamiento de este autor: "La idea es que de la posibilidad de aplicar las matemáticas a la teoría musical se deduce la posibilidad de aplicarlas a toda la naturaleza, identificándola místicamente con el número y resultando la concepción de un universo perfectamente ordenado, un cosmos en el que todo funciona armónicamente, perfectamente proporcionado. Y el paradigma de este orden son las revoluciones circulares de los astros." (Roma, 1997c:7)

Dionisio

Y esto nos lleva directamente al tema de la música de las esferas. Y es, una vez más, Aristóteles el testimonio más claro y fiable en su Tratado del cielo:



Lámina 42: Hermes agoraios y las Gracias, 480 a.d.c

"Así que, tratándose del sol y la luna y las estrellas, y siendo tan grande su número y tamaño y a la enorme velocidad a la que se mueven, es imposible que no produzcan un ruido de una intensidad extraordinaria. Sobre esta hipótesis y sobre la de que las velocidades de las estrellas, de acuerdo con sus distancias, se hallan entre sí las proporciones de las escalas musicales, firman que resulta armonioso el sonido de las estrellas en su sonido circular. Y como parecería ilógico que no oigamos tal sonido, afirman que la causa de ello es que tal sonido existe ya desde que nacemos, de suerte que no es discernible con respecto a su contrario, el silencio." (Citado por Roma, 1997c:8)



Lámina 43: Tiziano, Baco y Ariadna,



Lámina 44: Velázquez, Los borrachos,

A decir verdad, no parece tan descabellada la hipótesis que Aristóteles atribuye a la escuela pitagórica, a saber, que las escalas musicales existentes en nuestro planeta se hayan originado sobre un sonido base, que bien podría ser esta música interplanetaria o, mismamente, el sonido de nuestro planeta al girar.¹

¹ Gerard Roma propone en su análisis sobre la catarsis órfico-pitagórica

Es importante señalar que para este filósofo y para todos los anteriores el punto de partida es el sonido musical bajo cánones armónicos y no el evento sonoro propiamente dicho. Respecto a la sonoridad de los cuerpos celestes, se pregunta Boecio:¹

¿Cómo podría realmente trasladarse de forma silenciosa en su derrotero el veloz mecanismo del cielo? Y a pesar de que este sonido no llega a nuestros oídos (...) el movimiento extremadamente rápido de tan grandes cuerpos simultáneamente no podría ser sin sonido, en especial porque las sendas de las estrellas están combinadas por una adaptación tan natural que nada más igualmente compacto o ruido puede ser imaginado. Puesto que algunas nacen más altas y otras más bajas y todas giran con el preciso impulso, resulta que en este celestial desplazamiento no puede haber fallas que provengan de sus diferentes desigualdades y del orden de modulación establecido.

(Citado por Schafer, 1969:52)

¹ La perspectiva de Boecio aquí nos muestra una idealización de lo natural como sometido a unas leyes físicas y, por tanto, rebosante de actividad sonora. Es la herencia de Pitágoras lo que aquí destaca. Para Boecio lo sonoro es una cualidad definitoria de lo natural y de su percepción. La doctrina de la música de las esferas viaja así desde la Grecia y Roma clásicas a Europa. La máxima expresión empírica de ésta la podemos encontrar en la arquitectura de las grandes abadías y catedrales, diseñadas conscientemente de acuerdo con las proporciones de la armonía musical y geométrica. "La música de las esferas es algo más que intuición poética. La dinámica del Sistema Solar, divisada en primer lugar por el genio matemático de Kepler, está directamente relacionada con las leyes de la armonía musical" (Plant).



Lámina 45: Gradas del teatro de Dionisios en Atenas, s. IV a de c.

En estas grandes fiestas dionisiacas tiene sus orígenes el teatro griego, los cantos de los hombres entonaban a Dionisios en estas celebraciones. Un gran misterio rodea a estos cultos que aseguraban la inmortalidad feliz tras la muerte.



Lámina 46: Vista general del Teatro Dionisios, Atenas. S. IV a.de.c.

Orfeo

Orfeo,¹ Según nos dice la mitología habría sido un poeta y músico inigualable que habría perfeccionado la lira de siete cuerdas, propia de Apolo, incorporándola dos cuerdas más como homenaje a las nueve musas. Con el nuevo instrumento emitía unos sonidos tan melodioso que se dice que llegaban a conmover a los animales, a las plantas e incluso a las propias rocas.²

Se dice que realizó numerosos viajes, a su vuelta compartió sus conocimientos de astronomía, interpretación de sueños e instituyó las fiestas de Baco y de Ceres. Cantó la guerra de los Titanes, el rapto de Proserpina y los trabajos de Hércules.³



Lámina 47: Estatua del antiguo héroe tracio Orfeo, S. I o II, d.c

¹ Hijo de Caliope, musa de la elocuencia, la poesía y ritmo, y rey de Tracia, Eagro.

² Ildefonso Robledo Casanova, "Orfeo y los misterios Dionisiacos", Revista de arqueología, nº 319, p.38

³ J.Humbert, Mitología griega y romana, ed., Gustavo Gili, s.a, p.145

Recordaremos brevemente el mito antiguo de Orfeo cuando descendió al Hades en busca de su esposa Eurídice, “se dice que ante sus sentidos versos todo el Reino de los muertos sucumbió. Los suplicios que se aplicaban a las almas impuras cesaron...ante las melodías de Orfeo” (...)¹

Apolo



Lámina 48: Apolo_ (Berlin_Museum)

¹ Casanova, op. cit. p. 38-39

Relataremos brevemente parte de un mito centrándonos en la parte que se le relaciona como un gran músico,¹ Tras el desafío de Marsias.

“Apolo, sin dejarse deslumbrar por estas clamorosas demostraciones de aprobación, acompañándose con su lira impuso silencio entonando un preludio melancólico. Después se entregó al arrobamiento que su arte le producía. Infundió en todos los corazones el delirio de la más delicada sensación estética.”²

¹ Apolo que conduce el carro del Sol, se toma muchas veces por el sol mismo. Nació en isla de Delos, que es una de las Cíclades. “Apolo reunía cuanto se necesita para agradar: a las cualidades del espíritu se unían la belleza del cuerpo ,(...) , una voz encantadora y un porte majestuoso; pero a su pesar de tantas perfecciones no conseguía lograr el amor de mujer alguna. (...)”, Marsias, natural de Frigia, era un músico notable que habiendo hallado junto a una fuente la flauta que Minerva arrojara, supo modular con ella dulcísimos sonidos.” Lanzó a Apolo un desafío.
Humbert, op.cit.,p58

² Ibidem.,

Marsias, natural de Frigia, era un músico notable que habiendo hallado junto a una fuente la flauta que Minerva arrojara, supo modular con ella dulcísimos sonidos. Orgullosa de los elogios de que era objeto, se atrevió a lanzar a Apolo un insultante desafío, que le fué aceptado, pero bajo la condición de que «el vencido se pondría a disposición del vencedor». Los habitantes de Nisa fueron designados jueces del pleito. Marsias fué el primero que, colocándose en medio de la multitud, arrancó a su flauta sonos maravillosos, con los que imitaba a la vez el gorjeo de los pájaros, el murmullo de las fuentes, la voz imperceptible de los ecos, los silbidos del huracán, el alegre vocerío de los borrachos. La asamblea maravillada aplaudió estusiastamente, y Apolo, sin dejarse deslumbrar por estas clamorosas demostraciones de aprobación, acompañándose con su lira impuso silencio entonando un preludio melancólico. Después se entregó al arrobamiento que su arte le producía, e infundió en todos los corazones el delirio de la más delicada sensación estética. Apolo tejó su canto con estas palabras: «Ariadna abandonada en una isla desierta, Ariadna plañidera y gemebunda, Ariadna que se reprochaba haber abandonado a su padre, su hermana y su patria por un amante voluble, Ariadna que tenía por únicos testimonios de su pena los peñascos insensibles y las olas en perpetuo mugido, Ariadna, en fin, cuya llama sobrevivía aún a la traición del pérfido ateniense» (1). Las lágrimas brotaron de los ojos de todos los presentes y le adjudicaron el triunfo. Pero su crueldad empañó la gloria a que se había hecho acreedor; cogió a Marsias, atóle al tronco de un abeto con las manos ligadas a la espalda, y lo desolló vivo. Su muerte causó duelo universal. Los Faunos, los Sátiros y las Driades, le lloraron amargamente, y sus abundantes lágrimas

(1) Véase *Tesco*, sección III, § 12.

Ulises

El poder de la música y del canto era herramienta de seducción, así nos hacen referencia distintos textos de la travesía de Ulises desde Troya a Ítaca (su patria), periodo de guerra entre griegos y troyanos. Según nos atestigua la ODISEA.¹



Lámina 50: Ulises escuchando los cantos de sirenas, Mosaico Romano

Mercedes Aguirre destaca en el artículo “El poder seductor de la música en el viaje de Ulises”, cómo la música era una más de

¹ Mercedes Aguirre, “El poder seductor de la música en el viaje de Ulises”, Revista de Arqueología, nº 315 .pp.37-42.

La Odisea (en griego: *Ὀδυσσεύς*, *Odusseia*) es un poema épico griego compuesto por 24 cantos, atribuido al poeta griego Homero. Se cree que fue escrito hacia el siglo IX adC, en los asentamientos que Grecia tenía en la costa oeste del Asia Menor (actual Turquía asiática). Según otros autores, La Odisea es completada en el siglo VII adC a partir de poemas que sólo describían partes de la obra actual. Fue originalmente escrita en lo que se ha llamado *dialecto homérico*. Narra la vuelta a casa del héroe griego Odiseo (*Ulises* en latín) tras la Guerra de Troya.

las características con las que Calipso atrae a dicho personaje, con un carácter casi mágico.

Tanto en los textos de Homero como en diferentes representaciones artísticas como mostramos en estas páginas, podemos ver la relación de estas figuras mitológicas con la música.

“Llegando a la mansión de la diosa de lindas trenzas, detuviéronse en el vestíbulo y oyeron a Circe¹ que, con una voz hermana, cantaba en el interior, mientras labraba una tela grande, divinal y tan fina, elegante y espléndida, como son las labores de las diosas... (Y dice Polites) ¡OH amigos! En el interior está cantando hermosamente algunas diosas o mujer que labra gran tela y hace resonar todo el pavimento...” (Od.10.220-227)

La voz como instrumento de atracción. En distintas culturas la música ha formado parte de encantamientos, hechizos, rituales mágicos.

¹ Circe es una hechicera que utiliza sus poderes mágicos para encantar a los compañeros de Ulises y convertirlos en cerdos.

El canto de las sirenas¹ es una referencia clara a lo largo de estos capítulos de la Odisea, su presencia se hacía notar por un murmullo armonioso, llegando al corazón de los marineros.



Lámina 52: Sirena y Ulises, S.VI a.d.c



Lámina 51: Sirena de Watherhouse

“...Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa y sus hijos pequeños rodeándole, llenos de júbilo cuando llega al hogar, sino que le hechizan las Sirenas con el sonoro canto...” (Od.12.41-44)

¹ Hijas de Caliope y del río Aquello, habitan en Sicilia, en una isla vecina del cabo Pelore.
Humbert, op.cit.,p267

“...no se les encubrió a las Sirenas que la ligera embarcación navegaba a poca distancia, y empezaron un sonoro canto: Ea, célebre Odisea, gloria insigne de los aqueos, acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes, pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la casta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra. Eso dijeron con su hermosa voz...” (Od.12.182-192)



Lámina 53: Sirena de Poynter



Lámina 54: Sirenas y nave en un estamno ático

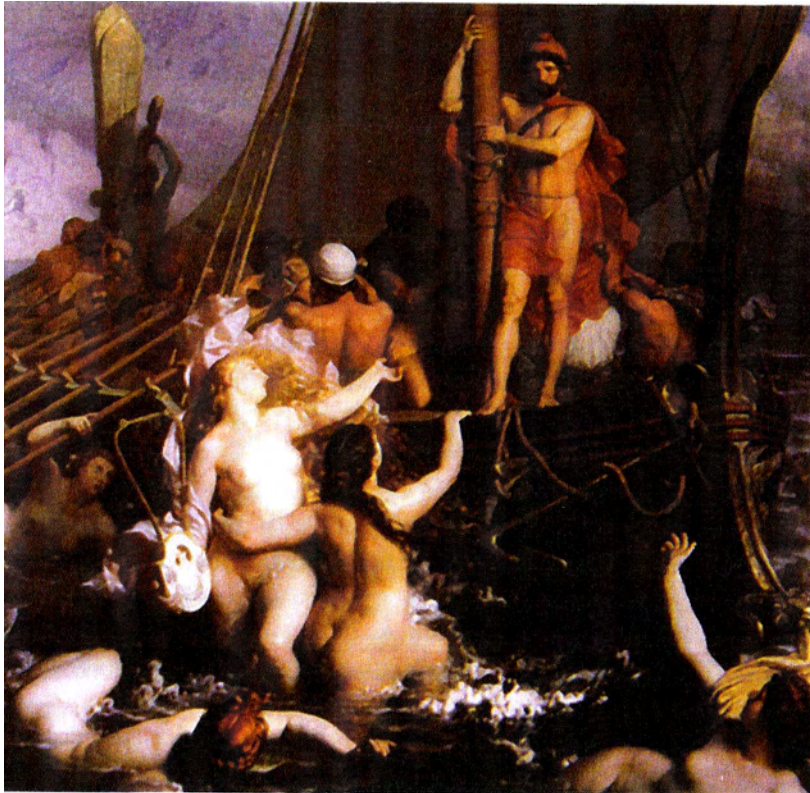


Lámina 55: Las sirenas y el barco de Ulises en un cuadro de Belly

CAPÍTULO 2

COMPOSICIÓN MUSICAL HACIENDO UN SÍMIL CON LA COMPOSICIÓN DEL ESPACIO VACÍO

2 LA COMPOSICIÓN MUSICAL HACIENDO UN SÍMIL CON LA COMPOSICIÓN DEL VACÍO

2.1 Espacio, naturaleza, vacío: como paradigma para comprender el arte

En ese enfrentamiento sujeto-objeto, puede estar prevaleciendo, según Heidegger, la genialidad o inspiración del sujeto, que logra con su artefacto las relaciones necesarias para crear el espacio con todas sus relaciones. El artista crea el espacio, Schelling se va refiriendo a la misma fuerza de toda la naturaleza, al espíritu y alma que vivifica todo lo que está vivo. El artista romántico que Schelling está fundamentando, sólo tiene que dejarse llevar de esa fuerza.¹

Heidegger abre una hermenéutica nueva a nosotros "los mortales", para que el espacio habitado por el arte se ponga en relación con "la tierra", "el cielo", "los divinos" y nosotros mismos "los mortales". Schelling fundamenta el romanticismo alemán.

¹ Interpretación crítica de Alfonso Castaño Piñán en p. 33 de " La relación del arte con la naturaleza"
F. Schelling. R.B.A 1985

Y los textos de Eckhart abren la comprensión del intento del arte abstracto.¹

De su obra más importante "El ser y el Tiempo" resaltaría la necesidad que tiene Heidegger de saltar de la búsqueda del enigma del ser más general y abstracto a la misma cosa. "El ser de la cosa" se reconoce en la temporalidad y está en la misma cosa. No hay mundos ideales platónicos. Es el sujeto el que se compromete a decidir y optar, en la angustia más patética, qué es el ser, la realidad. Tampoco hay trascendentales kantianos *a priori*. El espacio y el tiempo de la Estética Trascendental los realiza el mismo hombre.

El espacio de Galileo y de Newton "eso extenso, sin posibles puntos diferenciables, con iguales propiedades en todas direcciones" es lo que da qué pensar y va a trastocar Heidegger, para acabar diciendo que el espacio no existe hasta que llegue la escultura.

Pero si partimos de la premisa que el sonido es creador del espacio, y todo lo que nos rodea forma el sonido, podemos decir

¹ Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, ed. Aguilar, 1980, pp.25-71

que el mismo espacio en sí ya es la escultura y no necesita nada más para poder tomar valor por sí mismo.

¿Y qué sería del vacío del espacio? Y va contestando que el vacío aparece como falta del espacio y hueco. Y añade que, sin embargo, "el vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la materialización plástica juega el vacío como un acto fundamentalmente que busca forjar lugares".

"no es siempre necesario que lo verdadero se materialice, es suficiente si revolotea como espíritu y si produce armonía: si como el sonido de las campanas palpita solidariamente por los aires"¹ Goethe

¿Espaciar- situar?

¿Cómo acontece el espaciar? ¿No es acaso un situar en relación, considerado en su doble modo del conceder y disponer?

¿Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas son ellas mismas los sitios y no pertenecientes a un solo sitio?

¿Qué devendría del vacío del espacio? El vacío aparece a menudo tan sólo como una carencia.

¹ Amador Vega, "El sacrificio de la imagen" nº 19 de la revista Er (pp. 131-146)

El vacío sería entonces como la carencia por colmar espacios huecos e “intra-mundanos”. Sin duda el vacío está relacionado justamente con las peculiaridades del sitio y por eso no es una carencia sino una creación.¹

Fijémonos en el origen de las palabras para descubrir más sobre ellas:

En el verbo vaciar (*leeren*) se manifiesta el leer (*lesen*), en un sentido original del encontrar que obra en el sitio.

¹ Heidegger, *El Arte Y El Espacio*, Revista ECO, Bogota, Colombia. T. 122, Junio 1970, pp.113-120.

2.2 Sonido y Espacio

El sonido tiene un poder centrípeto tal como muestra el papel de la voz del orador en la República de Platón, en el sonido de la campana o en la llamada del muecín para la oración. En las comunidades primitivas el sonido juega un papel fundamental en la vida de los grupos, en la definición del espacio y las actividades. La experiencia acústica ha ido creando, influyendo y moldeando las relaciones habituales con el medio, pudiendo ser esta relación altamente interactiva.

¿El sonido es un elemento efímero, fugitivo, que se desvanece apenas se produce?

¿El eco o la reverberación de una sala vacía no producen más que un pequeño aliento que como mucho dura unos segundos?

La huella del sonido queda inscrita en el silencio de cada rincón vivido, y si aplicamos la teoría de que la energía ni se crea ni se destruye sino que se transforma y la aplicamos en este caso al sonido como si de oscilaciones de energía se tratara, diríamos que perdura aunque dejemos por unos instantes de escucharlo, el silencio no nos llega del todo, milésimas y milésimas de partículas de esa energía siguen modificándose.

Los escritos, las tradiciones orales, los restos de monumentos o los sitios permiten encontrar datos y conocimientos acústicos de diversas

épocas incluso de las más lejanas. Los instrumentos de música encontrados en papeles dibujados, en dibujos sobre paredes, o perpetuados de época en época a través de civilizaciones, pueden informarnos acerca del arte sonoro en diferentes periodos.¹

Estos desarrollos acústicos en la Antigüedad tenían a la voz humana como protagonista, fundamentalmente la voz hablada o recitada, y se trataba de teatros al aire libre. Mientras que en los teatros abiertos la acústica se basa en lograr la eficacia acústica con el sonido directo, en los teatros cerrados al sonido directo se añade el sonido reflejado con sus reverberaciones y ecos. Es en los escenarios cerrados donde se desarrolla lo más importante de esta interacción entre música y arquitectura. En la música occidental es indudable la relación de las obras musicales y los lugares de ejecución o de escucha. Entre los dibujos de Leonardo da Vinci se encuentran algunos que muestran cómo diferentes necesidades acústicas llevan a diferentes formas de construir.²

¹ Acústica y arquitectura, el sonido acústico y su evolución, artículo publicado por Scherzo nº193, por Cristina Palmese y Jose Luís Carles, enero 2005. <http://www.revistasculturales.com>

² Desde los primeros tiempos, la acústica y especialmente la acústica de los edificios de piedra ha marcado el desarrollo de la música occidental del mismo modo que las necesidades acústicas de la música también han condicionado las formas arquitectónicas. El canto gregoriano se produce en las iglesias románicas. La música vocal del Ars Antiqua del siglo XIII se origina en la catedral de Notre Dame de París. En la Edad Media la relación que se estableció entre la música y las catedrales góticas no fue sólo acústica ya que ambas fueron expresión del concepto de orden cósmico propio de la Edad Media. Se retoma así la relación pitagórica ligada a las consonancias musicales.

Carta que manda Leonardo Da Vinci a Ludovico el Moro, duque de Milán, ofreciéndole sus servicios¹ donde nos muestra conocimientos importantes en la construcción acústica de los edificios.

1.-Tengo una técnica para construir puentes muy ligeros y robustos, fácilmente transportables, con cuya ayuda puede uno perseguir o esquivar al enemigo, otros puentes incombustibles e indestructibles, fáciles y prácticos en su montaje y desmontaje. Tengo también los medios de quemar y aniquilar los puentes del enemigo.

2.-Tengo medios para desecar el agua de los fosos durante el sitio de una plaza fuerte y de construir una gran cantidad de puentes, de escaleras voladizas y otros instrumentos útiles en expediciones de este tipo.

3.- En tiempos de sitio, tengo igualmente los medios para destruir toda plaza fuerte o fortaleza si a causa de las empinadas orillas o de las fortificaciones no se pudieran utilizar cañones.

¹ Preparando la conferencia, Eva Lootz se puso a hojear un libro de Leonardo para escoger algunos dibujos y mostrarlos en diapositiva y se encontró con una carta de él que no había leído nunca. Es una carta que manda a Ludovico el Moro, duque de Milán, ofreciéndole sus servicios, - un joven rondando los treinta años buscando trabajo en definitiva- y donde enumera todo lo que es capaz de hacer. La carta me parece tan fantástica y deliciosa que no me resisto a leerla aunque signifique desviarme por un momento de mi argumento.

4.- Poseo el secreto de fabricación de cañones, fácilmente transportables que pueden lanzar una lluvia de proyectiles y cuya humareda aterrorizará al enemigo, causándole gran daño y confusión.

5.-En caso de combate naval, conozco toda clase de aparatos ofensivos y defensivos, así como el tipo de naves aptas para resistir a los cañones, a la pólvora y a las humaredas.

6.-Sé igualmente construir en completo silencio, pasadizos y túneles subterráneos complejos para llegar a lugares precisos, incluso si hiciera falta pasar por debajo de fosos y ríos.

7.-Sé también construir carros cubiertos, seguros e inatacables, los cuales penetrando con la artillería entre las filas enemigas, destruirán sus líneas cualquiera que fuera el número de hombres armados. Y en el sequito de esos carros, la infantería, indemne, podría avanzar sin obstáculos.

8.- Si hiciera falta, puedo fabricar cañones, morteros y ruedas de propulsión y de una belleza y comodidad fuera de lo común.

9.- Si no pueden utilizarse cañones, puedo construir catapultas y propulsores de toda clase de instrumentos inéditos. En breve, construiré según las circunstancias toda clase de armas ofensivas o defensivas...

Desde los primeros tiempos, la acústica y especialmente la acústica de los edificios de piedra ha marcado el desarrollo de la música occidental del mismo modo que las necesidades acústicas de la música también han condicionado las formas arquitectónicas.

El canto gregoriano se produce en las iglesias románicas. La música vocal del Ars Antiqua del siglo XIII se origina en la catedral de Notre Dame de París. En la Edad Media la relación que se estableció entre la música y las catedrales góticas no fue sólo acústica ya que ambas fueron expresión del concepto de orden cósmico propio de la Edad Media. Se retoma así la relación pitagórica ligada a las consonancias musicales.

El gran musicólogo Marius Schneider, en su estudio sobre relaciones entre la arquitectura medieval y la música en las iglesias románicas catalanas, realiza una lectura de las figuras fantásticas de los claustros. Dichos claustros no ofrecen sólo un desarrollo melódico en piedra sino que junto a la melodía configuran el ciclo anual a partir del momento del año en que en que se canta aquella melodía y se celebra aquel santo.

La sucesión de capiteles está calculada de manera que define el tiempo de ejecución musical: el himno de San Cugat, representado en el

claustro de San Cugat consta de 14 corcheas, tiempo típico de muchas músicas populares balcánicas y de oriente medio y un antecedente de cómo se cantaría mas adelante el canto gregoriano.¹

Ya en los escritos de algunos autores romanos como Séneca pueden encontrarse referencias a las molestias debidas al ruido producido por determinadas actividades urbanas. Este incremento del ruido va a afectar también al teatro y a su arquitectura.²

Los primeros estudios conocidos sobre el sonido se remontan a Pitágoras, quien al estudiar la relación entre la longitud de un cuerpo vibrante y la altura del sonido, realiza el primer experimento deducido numéricamente en la historia de la ciencia, precisamente un experimento sonoro. Pitágoras, pensando que un cuerpo al desplazarse con una cierta velocidad produce un sonido, desarrolla el concepto de armonía de las esferas (los planetas girando alrededor de su órbita producirían un auténtico concierto de consonancias: todos los elementos entran en resonancia gracias a este acorde universal del microcosmos y el macrocosmos.

¹ Los pensadores medievales retomaban la idea de que todo el universo estaba ordenado de acuerdo a números enteros y a consonancias musicales, de manera que las interpretaciones musicales tenían un significado particular en las iglesias medievales. El abad Suger en 1129 inició la reconstrucción de la Abadía de Saint Denis en París, lo que significó el inicio de una serie de construcciones en la Edad Media, según las cuales la construcción se realiza en proporción a las consonancias pitagóricas de modo que el templum se convierte en un microcosmos del Universo.

² Por otro lado es importante señalar cómo en el mundo romano empiezan a producirse los primeros casos descritos de contaminación acústica. Los núcleos habitados empiezan a tener una mayor dimensión y las actividades crecen (el transporte, el comercio, la artesanía).

Sonido y espacio están estrechamente relacionados. La acústica nos enseña cómo el sonido se produce en un punto del espacio y se expande en el mismo interaccionando de maneras diferentes dependiendo de las formas, volúmenes, materiales que encuentra en el espacio. Al mismo tiempo, el espacio que percibimos depende del sonido. Los sonidos nos informan de manera inmediata acerca de las características físicas del espacio.¹

En una zona de silencio y en ausencia de viento, el sonido (y por tanto la inteligibilidad de la palabra) desaparece a distancias superiores a 40 – 45 metros en dirección frontal a la fuente.²

Eso hace que sintamos las formas aparecer y desaparecer, y que asistamos a su transformación, a su elipsis, y que esperemos lo inesperado, como aconsejaba Heráclito el oscuro, y lo inesperado puede llegar o no llegar nunca.

¹ si es grande o pequeño, de techos altos o bajos si está abierto o cerrado, de los materiales, absorbentes o reflectantes); pero los sonidos también nos aportan unos contenidos informativos (usos sociales, culturales, ecología...) y emocionales (agrado, emoción rechazo, aburrimiento...) contribuyendo de manera importante, junto con otras informaciones (visuales, climáticas, olfativas...) a nuestra percepción de un lugar. Los griegos dejaron ejemplos de su conocimiento en teatros como el de Epidauro. Estos conocimientos fueron desarrollados por los romanos con nuevas aplicaciones teóricas y prácticas. Vitrubio, en su tratado De arquitectura (Libro V, capítulo VII) dejó escritas referencias y conceptos acerca del estudio de la acústica de teatros al aire libre.

² En 1999 el 7º Simposium de Música Electroacústica organizado por la Orquesta del Caos se dedicó al paisaje sonoro y el resultado de las intervenciones pueden consultarse en el archivo Sonoscop. En 2002 la décima edición del mismo simposium fue dedicada de manera específica al paisaje urbano. Fruto de ello es el trabajo en red Cityphonics que puede consultarse en la Web de la Mediateca. En 2004 se celebró también en la Mediateca y en el marco del festival de arte sonoro "Zeppelin" el seminario: Ecología Acústica

Eso anula las distinciones entre forma y contenido, entre fondo y figura, entre estructura y adorno. En cualquier momento las unas pueden hacerse las otras. La retórica vence a la lógica, y se hace lógica, lógica informal. ¡Hasta el marco, la forma del marco, es sólo aparente y engañoso! El "marco" (la hora, el lugar, la cita, los músicos o intervinientes) en una conferencia o en un concierto "formal" indica que los autores quieren decir lo que se va a decir y que esto es algo. En la creación en tiempo real, no. El marco no asegura nada y el público debe saberlo. Pues puede que, a pesar de lo anunciado, que a pesar de haberse tomado los autores su tiempo real en el escenario, que a pesar de todo el sonido y toda la furia, no suceda nada, que nadie diga nada. Y a veces así ocurre. O casi nada. La creación en tiempo real se pone por principio en el límite del arte. Asume de entrada aquel "presupuesto de humildad" que antes hacíamos aquí. Nada asegura nada. A pesar de todas las tensiones y pretensiones y postensiones, el supuesto creador, como el rey de la fábula, en cualquier momento puede estar desnudo... Esa posibilidad siempre abierta, le da al momento en que eso no sucede, su carácter especialmente maravilloso.

La actitud del oyente, por tanto, debe ser diferente a la que se da en la creación formal. No debe atender a las formas, sino al flujo. Ni siquiera atender al sonido, forma al fin y al cabo, sino a una especie de "energía elemental. Perdido en el tiempo, en cada momento. Y conforme el tiempo va pasando, ir olvidando todo..."¹

¹ Radicales declaraciones son de improvisadores de la quizá única escuela de improvisación que han mantenido los conservatorios centroeuropeos, la de los organistas de iglesia. Véase Derek Bailey, *Improvisation*, The British Library National Sound Archive, Londres, 1992, pp. 29ss.

Cage dice querer que en su música suene el sonido como forma universal: como silencio, del mundo.¹

En una entrevista a Chiu Longina, hace referencia a las palabras del artista Llorenç Barber, *"los sonidos no son símbolos, sino actos"*, Cuando Barber habla de los sonidos como "actos" y los excluye del mundo "simbólico" entiende que el sonido reúne varias características que lo hacen independiente de otros tipos de lenguaje, y que su condición es de "autonomía" respecto a otros modos de comunicar. El sonido carece de significado, es por lo tanto, signifiicante.

Se auto-gestiona y auto-explica, no se apoya en acontecimientos exteriores porque no los necesita, y aquí es donde aparece su condición de "autosuficiente". Huye de las trampas del lenguaje y discurre libre y espontáneamente, narra el presente, obvia las perversiones del discurso cultural y no triunfa porque busca el encuentro constantemente. Quiere circular, correr por el espacio y llenarlo todo, apropiarse de todo.²

¹ Véase John Cage, *Silence*, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass. y Londres, 1ª ed., 1966.

² Conocido por sus Conciertos de Ciudad, tocando campanas, Estas palabras fueron publicadas en la Revista de Occidente en el año 1993 y todavía sorprenden a mucha gente por su limpieza y pureza. www.loop.cl. www.longina.com

La propuesta rítmica con atisbos al jazz y el techno como se puede escuchar en disco "¡ Siam Acnum" [Nunca Más!] editado en el año 2003 en el sello de Porto [Portugal], Crónica Electrónica. Entendiendo que este álbum es una respuesta contra del daño al medio ambiente, en específico de aquél derrame de petróleo ocurrido frente a las costas de Galicia del barco "Prestige" de bandera africana.¹

Las relaciones con aspectos destacables de la realidad como la incidencia de las nuevas tecnologías de la información, sus relaciones con el planeamiento urbanístico y planificación territorial, papel que juega en la definición formal de la ciudad y grado de integración con la arquitectura. Todo ello en un contexto de responsabilidad ecológica. Puede explicar una posición actual sobre el proyecto urbano.

En los últimos años es intensa la teorización conceptual sobre la arquitectura que, a través de abundantes publicaciones y conferencias nos permiten seguir la evolución que ésta experimenta y los movimientos de tendencia que provoca (postmodernismo, deconstructivismo, *high tech*, neoexpresionismo,

¹ ¿En este disco tú te encargaste de la música y los artistas gallegos Montse Rego y Roberto D.Bouzas, además del colectivo Flexo, fueron responsables de las visuales?

minimalismo), así como las fuentes de lo que estos movimientos parten (filosofía, antropología, arte, artesanía, técnica, etc.¹

“Particularmente, en la última década se han publicado estudios muy interesantes que, partiendo de las nuevas tecnologías de la información, analizan la sociedad y su espacio en el presente y en el futuro. Como ha ocurrido en otras etapas de la historia, los avances técnicos en las comunicaciones y sus medios, el ferrocarril, el automóvil, el avión, etc., tienen repercusiones en la forma de las ciudades y, especialmente, tienden a su expansión, que con frecuencia se convierte en dispersión del tejido urbano en el territorio, pero formando un tejido que, como dice Harvé le Brás, es mas de filamentos que de trama entrelazada. Pero, al mismo tiempo, se comprueba que, junto al fenómeno de la dispersión, se produce el de la concentración con consecuencias especiales en el tejido consolidado.

Por otra parte, las invenciones no se sustituyen entre ellas o, al menos, no lo hacen en un período corto de tiempo. Son acumulativas como también lo son sus efectos en el territorio”.

(Maldonado, 2001)

¹ M .Castells es uno de los principales autores que lleva trabajando bastante tiempo con una visión especialmente urbanística. El libro *La ciudad informacional*, Alianza, 1995, recoge lo fundamental de su pensamiento. W. J. Mitchell también trata este tema más volcado hacia la nueva técnica en su libro *e-topia*, Gustavo Gili, 2001.

“Los medios de comunicación que, hacen que el espacio se vuelva transparente y eventual como las imágenes mismas donde lo público se convierte en publicidad y lo privado en privativo”.¹

“Espacio cerrado, descubierto o cubierto, controlado, anónimo, sin referencias históricas o sentimentales, donde no hay tiempo ni lugar para otras relaciones que no sean las puramente accidentales”.²

“Espacios lisos propios de los nómadas y los estriados estructurados con referencias para la identificación social”.³

Se puede resumir en esta frase de Certeau, el concepto del Espacio al que nos estamos refiriendo en este contexto del arte actual.

“El espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento”

Michel Certeau

¹ Punto de vista filosófico y antropológico, es destacable el grupo de autores franceses, P. Virilio con sus análisis de la influencia de los medios de comunicación

² Augé M. "Los no lugares" *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, ed., Gedisa, 1998. Deleuze, G. Y Guattari, "Lo liso y lo estriado" en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, 2000.

³ G. Deleuze y F. Guattari, Todos ellos nos abren un camino en el planeamiento de los objetivos y método del proyecto urbano.

2.2.1 El dentro y el afuera, relación entre vacío y materia

“Tanto se desea distribuir el mundo entero según un código único que una ley universal regirá el conjunto de los fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días, doce meses, veintiséis letras”.¹

“Igual de revolucionarios fueron los experimentos de Alberto Giacometti con la idea del pedestal y de la plaza, con los que en los años cincuenta inició un gran movimiento de expansión. Giacometti es considerado el padre del arte de instalación, una forma de expresión que conquista el espacio, que penetra en el espacio urbano e incluso intenta transformar todo el cuerpo social en plástica social”.

(Joseph Beuys)

¹ Georges Perec, poeta y narrador francés, apasionado por las palabras cruzadas, los acrósticos y los juegos de la imaginación, admirado por Calvino y Cortázar, surrealista impenitente, muestra hasta qué punto quien piensa en comprender el mundo no hace más que clasificarlo, esa vocación por la que Perec sentía especial fascinación.

Figuras en movimiento, en posiciones distintas, jugando con los tamaños en cuanto la materia como el aire que respiran entre

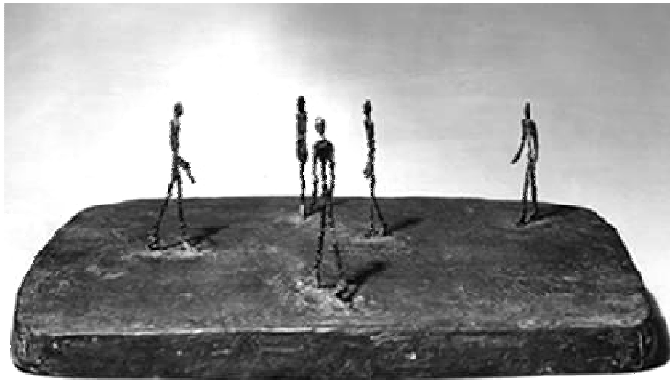


Lámina 56: Giacometti, City square, 1948.

ellas, jugando con los huecos, con los llenos y el todo que le rodea, la visión del espectador cambia continuamente cada vez que se observan sus piezas, círculos dentro de rectángulos, rectángulos dentro de otros rectángulos, por ejemplo si unimos como si de una línea discontinua se tratara cada pequeña pieza interior de su obra titulada City square, 1948. Surgen líneas diagonales, si los vemos como pequeños puntos imaginando que estamos a una cierta altura, nuestra mirada crea una circunferencia.

Es importante tanto lo que se ve como lo que no se ve.

El escultor intenta escribir con la escultura, para inmovilizarse en el vacío de la forma. La forma es el vacío para él. La escultura de Giacometti habla del vacío y escribe la forma, pero una forma vaciada de sí misma, podríamos decir una forma sin forma, como de una escritura sin leyes escriturables. Él las inventa y las crea. La forma no es lo esencial, sino el teatro escritura de la forma.¹

Teatro en que las figuras implican un moviendo, ondas de oscilación.

El objeto estructural de la escultura de Giacometti ¿no es lo que se ordena, sino lo que se mueve en el caos, lo que transforma es el caos, lo que inquieta y lo que revela?

La condición del escultor es la irritación que le provoca lo inimitable que hay en la escultura y que constituye la formación de un tratado sobre ella. Tratado de lo que esta por hacerse y no de lo que esta hecho. En él lo que hallamos, lo que se ilumina, como para un "iluminador de libros" es que la masa no interesa. Lo esencial entonces es como ella misma, es prueba de nuestra inconsistencia, de nuestra incoherencia y de nuestro morir.

¹ Revista de cultura # 24 - fortaleza, São Paulo - Maio de 2002. Oscar González. Ensayista, poeta y conferenciante. Ha publicado *La ciudad soñada* (1999) y *Pínel de hierba* (2001). Es Asesor Literario de los Grupo de Teatro: Matacandelas, Hora 25 y Oficina Central de los Sueños, además de Coordinador de la Ruta en Estudios Estéticos del Departamento de Humanidades de

Giacometti ha inventado la escultura-dibujo, porque ellas poseen líneas y trazos. Y sus esculturas son trazos que como lo indicaba Michel Leiris:

"Fabrican el espacio". Ese es el escultor, el que no ornamenta y para el cual la escultura no es un accesorio que llena lo que esta "vacío" o más bien vaciado., no es lo esencial.¹



Lámina57: Giacometti ,caress (despite hands), 1932

¿El sentido no es lo que determina la búsqueda, lo que dice de la búsqueda es el no sentido, lo que se inicia en lo insólito y el azar, lo súbito?

¹ Genet, Jean. "El objeto invisible." *Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Barcelona. ed., Thassália, 1997. la Universidad EAFIT, Medellín. Es cercano al "Campo de Actividades Surrealistas", París. Y pertenece al Comité Editorial de la revista *Punto Seguido*.

El objeto estructural de la escultura de Giacometti ¿no es lo que se ordena, sino lo que se mueve en el caos, lo que transforma es el caos, lo que inquieta y lo que revela?



Lámina 58: Giacometti.The nose, 1947

"Giacometti por igual niega la inercia de la materia y la inercia de su nada pura; el vacío es lo pleno, flujo desplegado; lo pleno en el vacío orientado. Lo real fulgura".¹



Lámina 59: Giacometti, Cube 1934

¹ Sartre, Jean Paul. *Literatura y arte*. Situations IV. Buenos Aires. Ed., Losada, 1966., p. 268.

2.2.2 Sonido que construye el Espacio

*Espacio: en esta "terrazza",
en la cumbre del Olimpo,
saturado de historias, ruinas,
recuerdos del tiempo.*

Anónimo

Si ponemos la palabra Vacío delante de este párrafo que describe la denominada Casa interminable de Frederick Kiesler¹, nos encontramos ante una nueva definición de dicha palabra, resumiendo así lo que podría ser para esta autora el encuentro con el espacio vacío.

VACIO = Una especie de ser vivo, en vez de una máquina para habitar, cuyas arterias transmiten agua y energía y en el que la red eléctrica funciona como un sistema nervioso que proporciona luz, calor y humedad a conveniencia.²

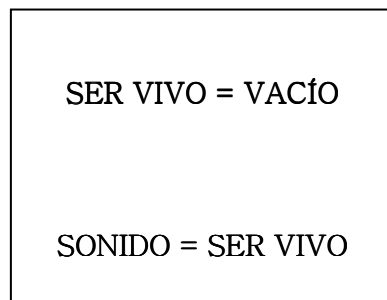
¹ Descripción tan interesante sobre la denominada Casa interminable de Frederick Kiesler, a principios de los años 60, la idea de que la tecnología debería conseguir que los edificios respondieran a nuestros cuerpos como la ropa. Comentario de Javier Maderuelo en su libro tantas veces nombrado, Espacio raptado. ed. Mondadori.1990,p34

² Maderuelo, op.cit.pp.33- 35.

Traspasar las apariencias, convertir la materia o parte de no-materia en vibración energética, en signo sensible y sentido.

Volvemos al párrafo anterior, cambiando Vacío por Sonido, y vemos cómo el significado de ambos términos puede ser comparable.

Por lo tanto,



En el ensayo de Manuel Rocha Iturbide, podemos encontrar las premisas para empezar a comprender cómo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo EL SONIDO.

Para introducirnos en el tema, parte de 5 premisas, de las cuales destacaremos 4 de ellas, y nos centraremos mas adelante en las dos últimas.

1.- Escultura y la instalación se convierten en disciplinas expandidas cuando a estas se les añade el sonido. En este caso el elemento sonoro sumado puede ser parte del objeto, puede estar relacionado con el objeto, o bien puede ser completamente ajeno a este.

2.- La experiencia de la obra artística plástica se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integral de esta, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva del espacio.

4.- Las características del lugar modifican completamente la percepción que podemos tener del elemento sonoro de una instalación; este lugar específico determinará también un contexto x que alterará también la lectura de la obra.

5.- No necesitamos forzosamente de un elemento visual para tener una obra de arte sonora, una instalación puede estar constituida simple y llanamente por sonidos.

En el texto “Territorios artísticos para oír y ver”, José Iges cita una definición de instalación de la artista española Concha Jerez:

“La instalación surge como una expansión de la tridimensionalidad, con la notable diferencia respecto de la escultura de que los ejes respecto a los cuales se organiza la materia no son ya exclusivamente internos a la obra sino también exteriores a ella, pues uno está vinculado al espacio mientras el otro coincide con el meramente constructivo de los elementos que conforman la instalación”.

“...una obra es instalación si dialoga con el espacio que la circunda...” (Iges 1999)

“La escultura y las instalaciones sonoras, son obras intermedia¹ y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación”. José Iges

¿No hay límites sin fronteras que se crucen cada día?

¹ El artista Dick Higgins integrante del grupo Fluxus, fue quien creó el término intermedia en un texto de 1966 llamado Statement on intermedia.

Sabemos que el arte llega hasta las realidades más primigenias, aquellas que hunden sus raíces en el alba de los tiempos aquellas que encontramos en el origen de los mitos, también en el inconsciente humano. En este espacio sagrado podemos hablar de los trabajos de Manuel Saiz, Emblemáticas formas, como la espiral y la cruz, la rueda. Sueño y vigilia de la razón.

En 1920, Pevsner y Gabo publican el Manifiesto Realista, en donde afirman que el arte tiene un valor absolutamente independiente y una función que desempeñar en la sociedad, ya sea capitalista, socialista o comunista, dejando clara su postura frente al constructivismo y al suprematismo; enuncian en este manifiesto su idea del constructivismo y tratan de traducir sus conceptos de una realidad absoluta y esencial, en la realización de sus percepciones del mundo, en las formas de espacio y tiempo. Dan forma al espacio por medio de la profundidad más que por el volumen y rechazan la masa como base de la escultura.

Mostraremos parte del manifiesto realista-constructivista, para poder tener un análisis más completo:

“Nosotros decimos:

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, se debe edificar el Arte.

Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real.

¿Quien nos mostrara formas más eficaces que estas?

¿Quien será el genio que nos de cimientos mas sólidos que estos?

¿Que genio nos contara una leyenda mas maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.

3. Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir un liquido con un metro. Miremos el espacio...

¿Que es sino una profundidad continuada? Afirmamos el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.

4. Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masas; por ejemplo: una vía de tren, una voluta en forma de T, etc... Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa. Por ello, reintroducimos en la escultura la línea como dirección y en esta afirmamos que la profundidad es una forma espacial.”

El aire que nos rodea, la presión atmosférica, las palabras que quedan sueltas en el aire ya son masa suficiente para dar valor a ese todo que nos rodea, sin usar ningún material como tradicionalmente se pueda conocer ya estamos creando escultura, nosotros somos parte fundamental de ese proceso escultórico, no hablo del artista en particular sino de cada persona a nivel de espectador o participante de la misma obra, cada individuo forma parte de un todo de la sociedad muy importante y en cada momento se dejan rastros importantes en la

vida que marcan la existencia como tal existencia ya es materia, no ausencia, por lo tanto aquello donde no hubo nada quedó atrás dando lugar siempre a un algo . No hay nada sin algo previo, ese algo inexistente que no se ve, pero que esta ahí, ese numero cero del que ya hemos hablado anteriormente.

“No ves la obra, tienes que visualizarla en tu mente La obra es un todo desde las primeras etapas, desde el punto de vista conceptual, entonces en un momento determinado, todo se empieza a acelerar y en el plazo de semanas llega a ser una obra. Se convierte en una obra en el espacio en el que se exhibe. Un espacio orquestado”.¹

Bajo la luz del saber, surgía del caos el orden, el sentido y la forma: empezaba la creación, la síntesis vital, la armonía entre los opuestos. Las sentencias nacidas del espíritu de contemplación se hacían evidentes y comprensibles, lo oscuro se aclaraba: hasta la tabla de multiplicar se convertía en un credo místico. (...) Vio que el mágico misterio del arte se abría con la misma llave. (...) ²

¹ Respuesta de Franses Torres ante la pregunta que le hace Hugo Davies en una conversación mantenida por ambos el 27 de septiembre de 1999, la Jolla, California, Cuando compara su modo de hacer a un arquitecto o un director de cine que reúne a otros artistas al servicio de la obra de arte, la forma de describir su obra antes de que se materialicen en el espacio.

² Herman Hesse, *Ruta interior*, ed. mexicanos unidos, p.p 118.-130

2.2.3 El Espacio como contenedor de sonidos

Frontera entre la construcción ingenieril o la escultura, en la medida en que en ésta como en aquélla, a diferencia de la arquitectura, su exterior es su interior o viceversa. La contemplación de sus iconos ha despertado un fascinado interés por un tipo de edificaciones, que sólo muy recientemente van logrando un aprecio estético, pero sea cual sea este aprecio, lo importante de su trabajo es la secuencia de formas que nos remiten al *minimal art*, una tendencia que ha hecho escultura a través de los materiales, escenarios y situaciones más diversos, y, en especial, a través de la fotografía.¹

Su exterior es su interior o viceversa.

¿Hablamos entonces de ese interior vacío que poco a poco fue cobrando mayor interés?

¿Ya no hay un dentro y un afuera, exterior-interior?

¹ Visitar la página del IVAM.Museo de arte contemporáneo de Valencia.

En relación a esta aparente "neutralidad", hay que decir que la tipología repetida por los Becher¹, tanto la de los exteriores como la de los interiores fabriles, no sólo está cargada de connotaciones formalistas, sino también simbólicas.

Bernd Becher (Siegen, 1931) y Hilla Wobeser (Potsdam, 1934) usan el soporte fotográfico, pero, además lo han empleado de forma intencionadamente estereotipada, serial, neutra. En todo caso, siempre ha sido y sigue siendo cuestionable si la obra que producen pertenece realmente a la fotografía como medio o a lo que fotografían: prototipos de la arqueología industrial, cuya peculiar traza desdibuja la frontera entre la construcción "ingenieril" o la escultura, en la medida en que en ésta como en aquélla, a diferencia de la arquitectura, su exterior es su interior o viceversa.

¹ El matrimonio alemán formado por Bernd Becher (Siegen, 1931) y Hilla Wobeser (Potsdam, 1934) comenzaron a trabajar juntos en 1959. Desde entonces, han usado un medio que permite que la colaboración entre dos artistas se diluya de por sí: el soporte fotográfico, pero, además lo han empleado de forma intencionadamente estereotipada, serial, neutra. El escultor británico Anthony Caro, de 81 años, reconoció durante la exposición en el IVAM, como uno de los caminos creativos más estimulantes la "fuerte y excitante" relación entre la escultura y la arquitectura.

La contemplación de sus iconos ha despertado un fascinado interés por un tipo de edificaciones, que sólo muy recientemente van logrando un aprecio estético, pero sea cual sea este aprecio, lo importante de su trabajo es la secuencia de formas que nos remiten al *minimal art*, una tendencia que ha hecho escultura a través de los materiales, escenarios y situaciones más diversos, y, en especial, a través de la fotografía.¹



Lámina 60: Bernd Becher and Hilla Becher, Pitheads 1974

¹ Galardonados con el gran premio de escultura de la Bienal de Venecia de 1990, el matrimonio alemán formado por Bernd Becher (Siegen, 1931) y Hilla Wobeser (Potsdam, 1934) comenzaron a trabajar juntos en 1959. Por todo ello, cuando los incorporó Szeemann a la Documenta 5, de 1972, no hizo un gesto de legalización artística, como a veces se dice, de la fotografía o el vídeo, sino un auténtico ensanchamiento del signo artístico a favor o por medio de la escultura, ese tan fecundo "no-lugar" que ha dado las mejores cosas de la vanguardia residual.



Lámina 61: Bernd and Hilla Becher, *Plant for Styrofoam Production*, , Germany, 1997

El grado cero de expresividad es también una de las notas características que remiten a los Becher a la escultura *minimalista*, aunque hacer énfasis en ello no comporta una cuestión de clasificación académica por géneros, sino adentrarse en la compleja densidad de sus imágenes "neutras". En relación a esta aparente "neutralidad", hay que decir que la tipología repetida por los Becher, tanto la de los exteriores como la de los interiores fabriles, no sólo está cargada de connotaciones formalistas, sino también simbólicas.

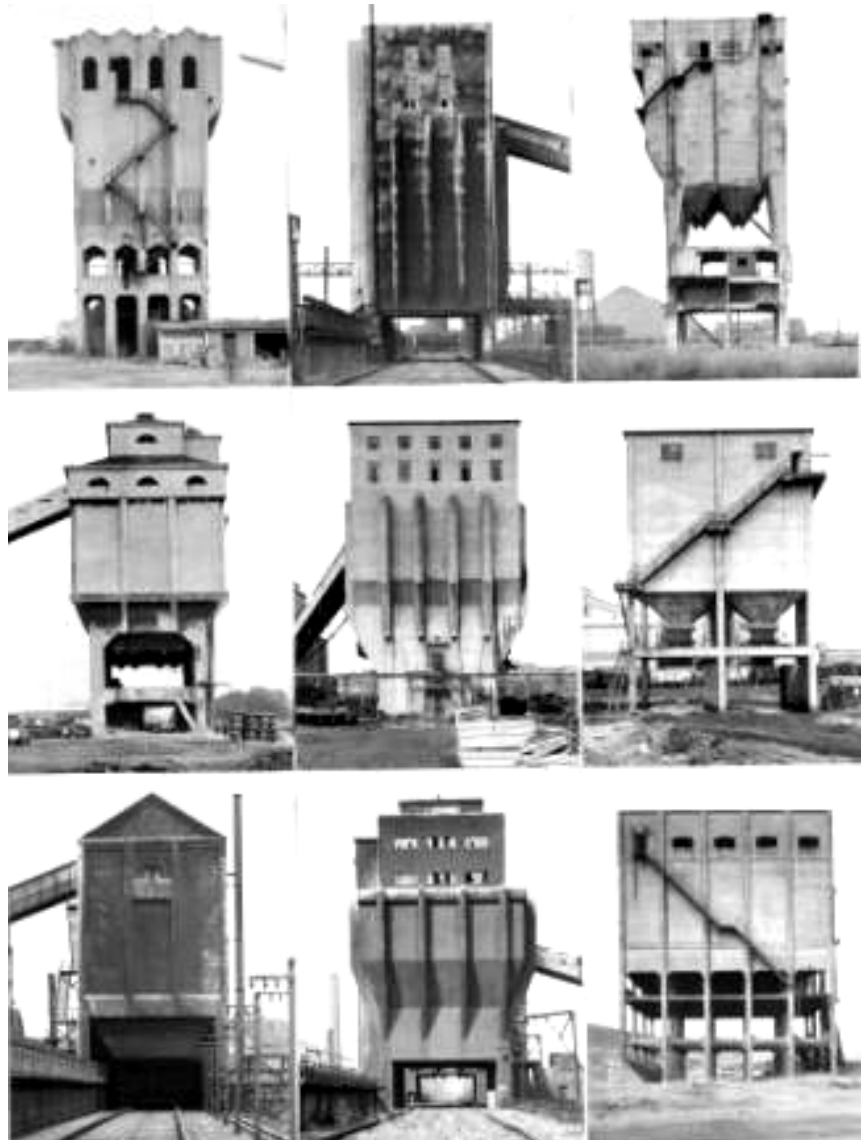


Lámina 62: Bernd and Hilla Becher ,Coal Bunkers 1974

El espacio incomprensible de la modernidad inhumana; Monsieur Hulot el personaje de Jacques Tati se enfrenta, literalmente, a tratar de vivir en estos espacios que le señalan el nuevo mundo, el mundo del progreso y de la efectividad, aquí en un famoso fotograma de su película *Jour de fete*, 1948.



Lámina 63: el espectador como espectáculo. Fotograma de película *Jour de fête*, 1948.

La casa no es habitable porque olvidamos recoger la mesa, la mesa está llena de desechos, sucia, la habitación apesta, el tiempo nos encontró desprevenidos. Le Corbusier, en este caso se refería a su utopía de las grandes ciudades verticales, a la construcción de catedrales modernas, de rascacielos, de edificaciones racionales útiles para la gente. Nuevo concepto de vida y de casa, reinterpretando sus palabras en nuestro tiempo, la casa se construyó, finalmente, sobre bases carcomidas y desequilibradas, se ha ladeado, proyecta una brutal sombra sobre un lado.

Como en la casa de Búster Keaton en *One Week*, la casa del mundo se reconstruye, no por las pericias formales de un arquitecto conceptual, sino sometida a la fuerza centrípeta de un brutal vendaval que evidencia su vulnerabilidad, para terminar destrozada por un tren que la atraviesa. Sabiamente Keaton y su esposa deciden poner en venta los restos de la casa, luego aparece sobre la pantalla el inevitable *The end*.¹

Una ciudad moderna, sin embargo, no es sólo un lugar, sino que además mucho antes de ser pintada, constituye por sí misma una serie de imágenes, un circuito de mensajes. Una ciudad enseña y condiciona mediante sus diferentes aspectos, sus fachadas, su trazado.

*Anonimato, privacidad y conversión en la escena pública debido a la arquitectura. Son tres estampas de una parcela de lo que la ciudad puede significar.*²

¹ Probablemente esa fuera la pregunta común de una serie de películas que se proyectaron en la edición número 52 del festival de cine de San Sebastián.

² El proyecto que presento es una instalación de dos videos y una fotografía de gran formato, tratando de crear un espacio muy limpio, claro y sencillo, que contraste con lo abigarrado de una feria. Siguiendo con el tema de lo urbano, me centro aquí en conceptos como el anonimato, lo público y lo privado en la ciudad, a través del video *The Office*, en el que, a partir de la arquitectura, lo privado pasa a ser público y el espectador se convierte en *voyeur* al poder contemplar escenas privadas, mezcladas con un sonido de oficinas y de conversaciones íntimas. El otro video, *GV*, es un bucle sin fin con un plano fijo, una vista de pájaro sobre una calle en la que no cesan de cruzar personajes anónimos.



Lámina 64: Sergio Belinchón, *Público_ 01*,2004



Lámina 65: Sergio Belinchón, *Público _06*,2004



Lámina 66: Sergio Belinchón, *Público* _13,2004



Lámina 67: Sergio Belinchón, *Público* _25,2004

La dialéctica entre vacío y materia, las posibilidades intrínsecas de los materiales, el diálogo entre escultura y objeto no escultórico, el cuerpo como soporte y la idea de transformación; estas "categorías" escultóricas están prácticamente siempre presentes en la variada obra de Erwin Wurm,¹ aunque la finalidad de su planteamiento sea la de llevar al límite sus significados y



Lámina 68: Wurm, *Escultura de exterior*, 1998.

¹ La obra de Wurm (Bruck/Mur, 1954) ha sido definida en ocasiones como conceptual, relacionándola con diferentes lenguajes alternativos, debido quizás a la variedad de medios que este artista utiliza (vídeo, fotografía, accionismo), así como a la peculiaridad de algunos de los materiales a los que recurre (desde bolígrafos o pepinillos hasta ropa usada). Sin embargo, un análisis detallado de su trabajo nos desvela una obra de carácter eminentemente escultórico –en su mayor parte– y que se define por una serie de "categorías" siempre presentes, planteadas no de manera aislada, sino correspondiéndose entre sí cual una red de causa-efecto-causa.

poner en cuestión la "categoría" misma – ¿la más esencial?– que define la escultura como lenguaje artístico clásico: su propia perdurabilidad.¹

*¿Vos no sentís a veces como si adentro tuyo tuvieras un inquilino
que te dice cosas?*

(Quino, Mafalda, 56)

Desde finales de los años ochenta, Wurm ha producido obras a partir de las trazas de polvo marcadas por el contorno de objetos que un día ocuparon aquel lugar ahora vacío. Lo intangible toma forma, mostrándonos la existencia de unos objetos a partir de su ausencia. Así, la dialéctica entre materia y vacío –que aquí se transforma en la de presencia y ausencia– se corresponde con las posibilidades intrínsecas de un material tan poco "escultórico" como las partículas de polvo; un material que, a su vez, estimula muchas asociaciones y procesos mentales. Los restos de polvo, tal como la ceniza que queda del fuego, nos muestran lo que fue y aunque los asociamos a la suciedad, también los relacionamos con algo vivo.

¹ La escultura según Wurm por Pía Jardí , *LAPIZ Revista Internacional de Arte* nº 215, julio 2005.

Una de las series más conocidas de Erwin Wurm es Gegenstände (1988-2004): prendas de ropa, con los detalles evidentes que las caracterizan –ojales, solapas, bolsillos–, que, en lugar de mostrar su textura normal, que puede doblarse, se han transformado en objetos duros, rígidos, cambiando de forma absoluta y sorprendente la percepción que tendríamos de estas mismas prendas si su materialidad fuera la "normal". Lo conocido, por próximo y cotidiano, de una prenda de vestir se convierte aquí en algo extraño, impropio, alejado de nuestro entorno.

"Nada está fuera, nada está dentro; pues lo que está fuera está dentro".¹

Esta pérdida de rol de unas ropas que ya no visten al cuerpo humano, sino que crean otras formas, otros cuerpos si se quiere, es lo que de alguna manera se constata en la acción registrada en el vídeo 59 Positions (59 Posturas, 1992), en el que Wurm continúa explorando las constantes escultóricas que definen su

¹ No era por capricho que Erwin hubiera vuelto después de tantos años a la práctica de su juventud. ¡Aquella frase era una confesión de misticismo! , Había una vez un hombre llamado Frederick; se dedicaba a tareas intelectuales y poseía una amplia extensión de conocimientos. Sin embargo, no todos los conocimientos significaban lo mismo para él, ni apreciaba cualquier actividad intelectual. Tenía preferencia por un cierto tipo de pensamiento, desdeñando y detestando los otros. Sentía un profundo amor y respeto por la lógica –ese método admirable– y, en general, por lo que él llamaba "ciencia". Dos y dos son cuatro –acostumbraba a decir–. Breve relato –"Dentro y fuera"– que es un soberbio ejemplo de reflexión literaria sobre la epistemología. Y no sólo porque ayude a difundir o ilustre ciertas ideas que aparecen en el escenario contemporáneo de la disciplina, sino porque el relato propone ciertas ideas que pueden señalar una renovación en los debates actuales en epistemología. El relato presenta a dos amigos –Erwin y Frederick–.

obra. Junto al empleo peculiar de un material no escultórico como la ropa, también está presente la idea de la transformación, ya que esta propuesta se basa en el propio proceso.

El principio del dentro y el fuera te revelará uno de sus muchos significados. Herman Hesse en uno de sus relatos “dentro y fuera” nos revela ese mundo de magia, una mirada antropológica mediante un diálogo entre dos personajes que nos hacen reflexionar sobre las paradojas de la vida y la ciencia, arte y naturaleza, los vacíos en el mundo contemporáneo. Cuando se miran entre los dos personajes, reflejo puede ser de uno solo ante un espejo o taza de café:

–Déjame darte un ejemplo. Llévate algo mío, cualquier objeto, y examínalo un poco de cuando en cuando. Pronto el principio del dentro y el fuera te revelará uno de sus muchos significados.

Dio una ojeada en tomo a la habitación, tomó una pequeña estatuilla de arcilla de un anaquel, y se la dio a Frederick, diciendo:

–Toma esto como regalo de despedida. ¡Cuando este objeto que coloco en tus manos cese de estar fuera de ti y está dentro de ti, ven a mí de nuevo!

¡Pero si permanece fuera de ti, tal como está ahora, para siempre, entonces esta separación tuya de mí será también para siempre! ¹

“Es como si el desorden y desequilibrio de nuestra alma se reflejaran en el mundo que nos rodea, deformándolo. El desasosiego y la angustia nos oprimen y buscamos y hallamos sus causas fuera de nosotros; el mundo nos parece mal organizado y tropezamos por doquiera con obstáculos.”(..)²

¹ Nada está fuera, nada está dentro. Conoces el significado religioso de esto: Dios está en todas partes. Está en el espíritu, y también en la naturaleza. Todo es divino, porque Dios es todo. Antiguamente esto recibía el nombre de panteísmo. En lo que concierne al significado filosófico, estamos acostumbrados a separar el dentro del fuera en nuestro pensamiento; sin embargo, esto no es necesario. Nuestro espíritu es capaz de superar los límites que hemos fijado para él, en el Más Allá. Más allá del par de antítesis que constituye nuestro inundo, comienza un nuevo y diferente conocimiento... Pero, mi querido amigo, debo confesarte que, desde que mi pensamiento ha cambiado, ya no existen para mí palabras ambiguas ni dichos: cada palabra tiene decenas, centenares de significados.

² Hesse, *op.cit.*, p.10

2.3 El lenguaje y la palabra como instrumento sonoro para analizar un espacio concreto

Hay palabras que no mejoran él
Silencio....aunque hay quien piensa que una
caja de cerillas llena es más ligera que
Una caja semillena porque no hace
Ruido.....hay colores que no
mejoran el
Blanco..... ¿sinoque?.....¿no
hay
Concepto?.....

Texto DaDa

PUENTE ENTRE LA PALABRA Y EL NO-SILENCIO = SONIDO ACTIVO

“Entre las palabras y los objetos se pueden crear nuevas relaciones y precisar algunas características del lenguaje y de los objetos generalmente ignoradas en la vida cotidiana.”¹

¹ M. Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: ed., Anagrama, 1981, p. 58.

Es la utopía de significados potenciales, la pluralidad semántica que quiere demostrar la irrelevancia del concepto tradicional de significado.

La idea de significar el espacio vacío aparece también en el poema de Stéphane Mallarmé ¹ Un Coup de dés. Concedió una gran importancia a los espacios en blanco, los silencios. La música, pocos años antes de la escultura, ha tomado esta idea de valorar el vacío, el silencio, a través de lo construido. Mas tarde analizaremos cómo el sonido ha influido en nuestras generaciones teniendo un gran protagonismo en la escultura de nuestro siglo.

Michel Foucault en *"Las Palabras y las Cosas"* se proponía encontrar los puntos de inflexión a partir de los cuales se había formado la idea de modernidad.

El poema "Un Coup de Dés" (Un golpe de dados) es un "azar en conserva". El intento de hacer un poema contingente que incluya todas las posibilidades de lectura e interpretación.

¹ Mallarmé hay que situarlo en el contexto de una aventura intelectual, artística, literaria o filosófica, cuyas producciones podríamos calificar de "bisagra", es decir, que cierran y abren, y, a la vez, abren y cierran. Son obras que llegan a situaciones límite, son Mallarmé y Duchamp, Joyce, Beckett, Wittgenstein o Dadá...

De esta forma consigue eliminar el azar al integrarlo en él y, a la vez, hacer un poema que es puro azar. Negación del azar para afirmarlo.

En "Un Coup de Dés" ya sólo quedan las palabras sueltas, dispersas por el espacio blanco de un papel, palabras, algunas de ellas, resaltadas en mayúsculas. Organizadas en un espacio vacío de escritura en el que juegan tanta importancia la tinta como el blanco del papel. Ya, Mallarmé antes de "Un Coup de Dés", había realizado otros poemas en los que también entraba en juego un elemento visual. La estructura del poema "Ouverture Ancienne" incluye un elemento visual subliminal: Los versos no sólo riman en las sílabas finales, sino que en el interior del poema existen agrupaciones de sílabas que se repiten formando imaginarias líneas visuales en diagonal o en cruz a través del texto. Estas experiencias llegan al punto culminante en "Un Coup de Dés" como poema visual de palabras objeto, no sólo para leer, sino también para ver.¹ Con su propia mirada, nos enseña a "ver", a salvar nuestros prejuicios, a mirar al mundo con ojos nuevos. Rota la relación entre significante y significado, se produce la crisis de la metafísica de la presencia, la crisis del signo. Con la

¹ Stéphane Mallarmé, "Crise de vers" en: MALLARME, Stéphane: Poésies, Bookking International, Classiques Français, Paris, 1993; pag.194. Su poesía, que ejerció gran influencia en poetas y músicos como Debussy, será punto de partida para muchas de las vanguardias artísticas más significativas del siglo XX.

página en blanco Mallarmé ¹ se cuestiona la libertad del escritor, que se siente obligado a escribir dentro del azar. “El poeta no escribe *libremente así*, sino *necesariamente así*,” ²

Es el mismo planteamiento de Nietzsche, enfrentado al eterno retorno, a esa repetición infinita de casualidades con que la vida se venga. Zarathustra nos recuerda que la vida y el destino son azarosos como un juego de dados. “Es la gran broma del azar que gasta el tiempo a quien se niega a jugar ese gran juego del azar que libera a todo lo existente del servilismo de la finalidad. Esta inocencia azarosa del devenir constituye la más plena garantía de la doctrina del eterno retorno”. ³

Proclamación sin pretensión

El arte se duerme para el nacimiento del mundo nuevo “Arte” – papagayo de palabra-reemplazado por DADA, PLESIOSAURIO, o pañuelo.

Músicos rompan sus instrumentos ciegos en el escenario. ⁴

¹ Bien se puede decir que Stéphane Mallarmé es uno de los fundadores de la poesía contemporánea. Su obra, que parte de Baudelaire, es punto de partida de un simbolismo que establece un particular sistema de nuevas correspondencias semánticas basadas en la capacidad simbólica de imágenes poéticas.

² J. C Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio*, Madrid ed, Renacimiento, (1994).

³ F, Nietzsche, *Así habló Zarathustra*. Madrid: ed, Busma, 1984. p. 39.

⁴ Tristan Tzara, *Siete manifiestos dada*, ed. Fabula tusquets. p 27.

Mostramos a continuación un esquema del análisis del poema.¹

ANTECEDENTE	<p><u>UN GOLPE DE DADOS</u></p> <p><u>JAMÁS</u></p> <p>AUNQUE LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS ETERNAS DEL FONDO DE UN NAUFRAGIO</p>	a + b
DESARROLLO	<p><u>SEA</u></p> <p><i>el Abismo se cierna como el casco de un navío donde EL MAESTRO se agita en la tempestad mûitibmente inducido por la ola a los duros huesos perdidos entre los tablones cuyo velo de ilusión resurge su obsesión a locura</i></p> <p><u>ABOLIRÁ</u></p>	Des a l l b
	<p><u>COMO SI</u> <i>el Misterio revolotea(ra) en derredor del Abismo</i></p> <p><i>(COMO SI)</i> <i>una pluma solitaria se cu(briera) la cabeza como con lo heroico</i></p> <p><u>SI</u> <i>el vértigo de un falso castillo evaporado en brumas Impone un límite a lo infinito</i></p> <p><u>FUERA EL NÚMERO</u> <i>existiese, comenzara y cesara, se cifrase (e) ieliminase</i></p> <p><u>ESE SERÍA</u></p> <p><u>EL AZAR</u></p> <p><i>Cae la pluma para sepultarse en el Abismo</i></p>	Des b l l c Cli- Max
CONSECUENTE	<p><i>(pues) NADA TENDRA LUGAR, SINO EL LUGAR</i></p> <p><i>en esos parajes de lo incierto</i></p> <p><i>donde toda realidad se disuelve</i></p> <p><u>EXCEPTUADA QUIZAS UNA CONSTELACION</u></p> <p><i>Todo Pensamiento lanza un golpe de dados</i></p>	Des c a + b + c

¹ Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé Alicia Díaz de la Fuente Colaboradora. Compositora y profesora de análisis del RCSMM. Fuente: Revista Educación y Futuro. Web: http://www.cesdonbosco.com/revista/art_publicados.asp

La tipografía del poema, que presenta dos caracteres distintos de letras, uno para la descripción y otra para los sentimientos íntimos del fauno, se relaciona estrechamente con los distintos planos de la partitura. Podríamos afirmar, así, que a las connotaciones musicales del poema (su ritmo, o expresiones del tipo “son del agua”, “flauta”, “de acordes rociado”, etc.) se corresponden ciertas sugerencias poéticas de la partitura (la relación fauno-flauta, la expresión de “duda” con la que se inicia el poema ligada a la fuerte ambigüedad tonal de la obra...). Simbología que las sitúa en el nacimiento de una nueva concepción artística.

El equilibrio entre forma y contenido se rompe, la voz ahogada del poeta nos conduce al silencio, y la página en blanco emerge como única realidad ontológica. Es la misma proposición de Wittgenstein, que en su “Tractatus” nos recuerda que el lenguaje sólo puede ser mostrado, y que lo que no puede ser dicho es aquello que no tiene más expresión que el silencio.

En una primera aproximación se observa que el poema puede ser leído de muy diversos modos:

Lectura del nivel 1, del nivel 2, del 3 o del 4...

Lectura de los niveles 1+ 2, 1+ 3, 1+ 4, 2+ 3, 2+ 4...

Lectura de los niveles 1+ 2+ 3, 1+ 2+ 4...

Lectura de la totalidad del poema... y, por supuesto, cualquier otro tipo de lectura que conciba nuestra imaginación: lectura desde los silencios, por segmentos diversos...

Los cuatro niveles básicos se corresponden directamente con los cuatro segmentos del primer nivel, que, por otra parte, reúnen en sí mismos todo el contenido argumental básico:

Un golpe de dados/ jamás/ abolirá/ el azar, si bien los dos primeros se suceden sin interrupción.

Estos elementos constituyen los símbolos fundamentales de todo el poema, que podríamos sintetizar en tres imágenes fundamentales:

a) Un golpe de dados: simboliza el terror del creador ante la página en blanco. Imágenes poéticas derivadas: naufragio, navío, tempestad, locura, ola...

b) Jamás/ abolirá: representa el vértigo ante un futuro incierto. Imágenes poéticas derivadas: jamás, nunca, la nada, el misterio, lo infinito, vértigo...

c) El azar: simboliza la realidad que se disuelve. Imágenes poéticas derivadas: una constelación, parajes de lo incierto, el abismo, el pensamiento...¹

¹ se sugiere seguir su lectura en la versión bilingüe de Ediciones Hiperión (vol. II de la “Obra Poética” de S. Mallarmé. Madrid, 1993) cuya traducción corre a cargo de Ricardo Silva-Santisteban. En el esquema que acompaña a este artículo [p.9] se verá cómo el “cuarto nivel de lectura” se presenta fragmentado, habiéndose seleccionado aquellas imágenes poéticas que resultan más significativas desde la óptica del análisis realizado. Por otra parte, el poema puede dividirse en cuatro secciones, constituyendo las dos centrales el “desarrollo” de la obra. Así mismo, podríamos denominar “antecedente” a la sección anterior y “consecuente” a la sección última. La diversidad de lecturas permite al lector participar, desde un principio, en la “creación” del poema. Elegimos un camino en el laberinto que ante nosotros se abre y nos convertimos, de este modo, en auténticos co-creadores.

2.3.1 Los “Signosidos” = no-palabras que nos muestran el valor del signo como partituras musicales.

Darren Copeland¹, nos propone un juego muy interesante:

Planteamiento que nos hará descubrir sensaciones nuevas:

1. Encuentre un lugar -interior o exterior, público o privado- con un conjunto interesante de sonidos. Siéntese en ese lugar solo y escuche durante 30 minutos o más.
2. Cuando comience a escuchar trate de concentrarse y prestar atención a todos los sonidos que ocurren a su alrededor, sin importar cuán familiares o mundanos sean.
3. Trate de recolectar y recordar en su memoria la mayor cantidad posible de esos sonidos. Luego de algunos minutos, concentre su atención en sólo uno de los sonidos. Trate de seleccionar un sonido que Usted piensa se oirá frecuentemente.
4. Por el resto de la sesión auditiva su concentración se dirigirá primariamente a este sonido en particular.
5. Una vez que haya seleccionado su sonido podrá comenzar a responder la secuencia de preguntas que siguen. Dedique un mínimo de 90 segundos a cada pregunta. Puede escribir las respuestas en forma de lista. Dedique más tiempo a aquellas preguntas que se relacionen más apropiadamente con su sonido.

¹ Darren Copeland, *Diez preguntas a un oyente*,
<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>

PREGUNTAS

1. De memoria, ¿qué diría para describir su sonido? ¿Cuál es la característica que más lo distingue?
2. ¿Durante qué momento del día o de la semana se oiría su sonido normalmente en este lugar?
3. Desde que Usted llegó el lugar, ¿cuán frecuentemente escuchó su sonido? ¿Mediría Usted su frecuencia en minutos, segundos o milisegundos? ¿Su regularidad sigue un patrón reconocible?
4. ¿Cómo se complementa (o rechaza) su sonido con los otros sonidos en su entorno?
5. ¿Cuáles son los objetos en su entorno que su sonido identifica directa o indirectamente? ¿Hay en su entorno objetos y superficies que su sonido ayude a iluminar o esconder?
6. ¿Cuáles son las características sociales, geográficas o físicas de su entorno que su sonido podría representar simbólicamente?
7. ¿Suele Usted encontrar su sonido en otros entornos? ¿Cuán parecidos son dichos entornos al que Usted se encuentra ahora?
8. ¿Puede su sonido asociarse a algunas memorias de su pasado?
9. ¿En qué forma cambió su sonido desde el momento en que Usted llegó?

El compositor canadiense R. Murray Schafer usó los términos paisaje sonoro ("soundscape") y ecología acústica para describir críticamente nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre "el sonido y el ruido". A partir de allí desarrolló la idea de una disciplina futurista, con claras influencias de la bauhaus, el diseño acústico. Su idea era juntar compositores contemporáneos con arquitectos, diseñadores de productos e ingenieros a fin de desarrollar sonidos para los innumerables objetos de nuestra vida cotidiana.¹ Dichos sonidos debían ser funcionalmente diferenciados, estéticamente originales, aceptables socialmente y, especialmente, orientados hacia el usuario. En lugar del caos ensordecedor de la ciudad, sirenas informativas. En lugar de la señal telefónica estereotipada, un crescendo musical en el cual cada uno pudiera controlar sonido, ritmo y envolvente.²

Desde la obra pionera *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola la estructuración sonora consciente es una parte inevitable de películas de acción o de grandes narraciones filmicas, como *El paciente inglés*, editor y director de sonido

¹ La "escuela de la audición" de Schafer tiene por objetivo entrenar la percepción auditiva y se conecta con otras cuestiones aún abiertas de la ecología de la percepción. ¿Cómo enfrentar un medio ambiente conformado por "sonidos y ruido", que o bien no está para nada estructurado, o bien está sobreestructurado, "sobreestilizado" y "sobrevestido" desde un punto de vista comercial, mientras que el espacio público se hunde en un ruido coloreado de desechos sonoros? ¿Y qué es exactamente lo que diferencia el desecho acústico del diseño comunicativo?

² Tres instantáneas sobre el paisaje sonoro, Hans-Ulrich Werner

Walter Murch. Pero sin duda la gran obra de los hermanos Marx, *Una noche en la ópera*, dirigida por Sam Wod, es un gran principio para el arte sonoro, la escultura-sonora se ve así enriquecida por estos grandes cómicos y sus diálogos.¹

Personaje 1. *La parte contratante de la segunda parte será considerada como la parte contratante de la segunda parte.*

Personaje 2. *Eso sí que no me gusta nada. ¿Qué queda ahora?*

P1. *Mas de medio metro todavía.*

P2. *Dice ahora, La parte contratante de la segunda parte será considerada como la parte contratante de la segunda parte.*

Eso sí que no me gusta nada...

P1. *¿Qué le encuentras?*

P2. *Nunca segundas partes fueron buenas.*

P1. *El otro día vi un partido de fútbol y la segunda parte fue mejor que la primera.*

P2. *¿Porque no hacer que la primera parte de la segunda parte contratante sea la segunda parte contratante de la primera parte?*

P1.- *Pues mire usted en vez de discutir,¿ y si rompemos la parte que no nos gusta?*

¹ Diálogo entre Groucho y Chico, mientras discuten sobre un contrato de un cantante de ópera. Reflejaremos parte de éstos diálogos y algunos fotogramas de esta película que se podrán escuchar en el CD que se adjunta para poder tener una visión mas clara de ello.

En estos diálogos se nos muestra una visión del arte de las palabras para crear realidades sonoras, si se aumenta la velocidad a la hora de hablar y se producen incesantes repeticiones en una conversación se produce un efecto de ruido o de no-sonido, muy interesante desde el punto de vista artístico.

Señora Driftwood,- Señor Colden, Señor Colden - Señora Driftwood, Señora Driftwood,- Señor Colden, Señor Colden.

Y Así estaría toda la noche pero se me van a aflojar los tirantes...

Repetición que es el medio de la memoria para el sonido, nos dice Schafer.



Lámina 69: Fotogramas de la escena del camarote de los Hermanos Marx, en el que es una incesante entrada de personajes dispares en un espacio tan reducido. Creando con la imagen un lugar sonoro.

El arte de los ruidos fue explorado asimismo por los futuristas y dadaístas, y fue desarrollado por el compositor John Cage¹ en los años cincuenta, Cage citó las Pinturas Blancas (1951) de Robert Rauschenberg (las cuales describió como “aeropuertos de luces, sombras y partículas”) como la principal inspiración para su pieza “silenciosa”, (1952). La carta a Balilla Pratella, gran músico futurista, por Luigi Russolo, nos acerca en su manifiesto futurista al arte de los ruidos.²

“El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupaciones sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue sonidos mas disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido”.

“La vida antigua fue toda silencio (...) en esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas

¹ Al redefinir la “música” como cualquier combinación de sonidos y ruidos, Cage se convirtió en una figura influyente para los artistas visuales de los años cincuenta y sesenta. Aún hoy muy contemporáneo e influyente en muchos artistas actuales.

² En Roma, en el Teatro Costanzi lleno de gente, mientras con sus amigos futuristas, Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de su música futurista, le vino a la mente un nuevo arte: El arte de los ruidos, Así nos describe su autor el principio de este “sin-sentido”.

y admirables. El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerando sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí (…).” En contraposición a esta ruidosa ciudad moderna que desde la mañana hasta la noche se escuchan ruidos y más ruidos, nos describe Russolo, dice: *el oído necesita momentos de reposo y de silencio.*

La naturaleza sin ruidos sería una tumba al igual que cuando vas a una gran ciudad como Londres y un domingo por la mañana te paseas tranquilamente por “The city”, se convierte esta zona de la ciudad llena de oficinas en un santuario del silencio.

Viento con sus silbidos, lluvia con sus relámpagos, tranquila y perpendicular con su ritmo monótono con sus *crescendo* y *disminuyendo*, el viento acelera el ritmo al caer...¹

Román Gubern, en su libro *Proyector de luna, La generación del 27 y el cine* (Anagrama, Barcelona 1997), al estudiar las sesiones del Cineclub Español que, fundado por Ernesto Giménez Caballero, se desarrollaron desde 1928 (23 de diciembre, cine

¹ Ver obra de Pilar Crespo, un jardín en primavera: Los ruidos de la naturaleza y de la vida. Profesora de Bellas Artes, UPV.

Callao, Madrid, la primera) hasta 1931 (9 de mayo, cine palacio de la Prensa, Madrid, la vigésimo primera y última), refiere la proyección, en la sesión 14, del corto conocido como El Orador.

Gubern (op.cit.pág.350)

A continuación se proyectó un monólogo de tres minutos y medio de Ramón Gómez de la Serna¹ que, a falta de rótulos iniciales, los programadores del Cineclub y la historiografía cinematográfica española han dado el título de El Orador, aunque también se le designa a veces como El orador bluff –así se citó en el artículo "Historia del Cineclub Español" de La Gaceta Literaria– y La mano. Este monólogo filmado de Ramón, en un sólo plano medio frontal y estático y al aire libre, tiene el aspecto de una tardía experiencia paradadaísta.

En ella Ramón, como un gran prestidigitador de la palabra, manipula un par de monóculos y una gran mano postiza, prótesis

¹ Las relaciones entre la vanguardia histórica hispanoamericana y Ramón Gómez de la Serna fueron tempranas. Su creación más célebre, la greguería, definida por él como metáfora+ humor, repercutió en el desarrollo de una escritura que en prosa o en verso tuvo fascinación por la brevedad. El diálogo también puede seguirse en una incesante agitación cultural que desborda la escritura y se vierte en una variadísima serie de manifestaciones performativas que prefiguran el happening, con un eco importante en Buenos Aires, y otras ciudades hispanoamericanas. artículo forma parte de una investigación mayor sobre las relaciones de la vanguardia histórica en el Río de la Plata y Ramón Gómez de la Serna. Las fuentes utilizadas –detalladas aparte– han sido consultadas en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de Montevideo, Universidad de la República, y en la Biblioteca Nacional; gran parte del resto de los materiales utilizados para la realización de esta tarea fueron consultados en el Programa de Documentación en Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas (PRODLUL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, cuyo responsable es el Prof. Agr. Pablo Rocca, entre ellos la edición facsimilar de Martín Fierro (1924–1927).

grotesca que utilizó también en varias conferencias pronunciadas en aquella época.

El monólogo de Ramón se inicia cuando Ramón saca del bolsillo superior de su chaleco un monóculo y lo blande para exhibirlo.¹

Con el monóculo nos acerca más a la vida, por ejemplo:

Observaciones del corral

“Se hacer el canto del gallo que es una cosa que casi todo el mundo sabe , pero esas otras cosas mas sencillas del corral , por ejemplo ese despertar de la parte cariñosa de todo el gallinero, (se escuchan los sonidos producidos por Ramon Gomez de La serna imitando a un gallo), esa cosa lenta (qua,···quarin···.qua···.) esos gritos de locura del corral caliente por agosto, (quuuuuuuuaa), (aaaaaaaaaa), ese alboroto de todo el pueblo que son la rabia con que se señala toda la dimensión del paisaje(···)”

¹ Fue rodado en Madrid por el burgalés Feliciano Vitores en el primer semestre de 1928, con el rudimentario sistema sonoro Phonofilm, que el ingeniero e inventor norteamericano Lee de Forest intentó implantar en España. (...) <http://www.ramongomezdelaserna.net> Escuchar cd interactivo con los distintos sonidos.



Lámina 70: Ramón Gomez de la Serna, 1928 (Experimentación constante)

Ramón aparece en el parque, delante de una balaustrada, frente a la cámara quieta que le recoge toda su actuación: Explica su monóculo sin cristal para ver las cosas extraordinarias, demuestra sus *capacidades de gallo y aún de gallinero completo en la tarde de estío*, para finalizar compartiendo con el público invisible uno de sus más preciados recursos: *la mano del orador*,

con la que convence y seduce, mano que multiplica la elocuencia y que tranquiliza a las masas, la mano que debe utilizarse cuando se pierde el rumbo y hay que ir buscando un lugar apropiado para aterrizar, para concluir... Ramón mágico en 1930.

*“Aventurémonos cada vez más en lo nuevo, pero no en lo que se coincide de lo nuevo, que es lo nuevo ya refundido en lo viejo, sino cada uno en lo nuevo especial y que en la exploración de la lectura encontremos después un nuevo aspecto de la vida que dilate el terráqueo.”*¹ (Gómez de la Serna, 1927).

La obsesión por el ritmo, la musicalidad, la experimentación con el lenguaje: aliteraciones, jitanjáforas, rimas internas y juegos de derivación cercanas al letrismo y concretismo, nos sitúan al movimiento español Postismo² como precedente de la poesía experimental sin que hubiera, que sepamos, conexiones con los movimientos europeos.

¹ “Poesía Nueva” fue publicado en París en julio de 1926 y en Lima, en el Nº 3 de la revista Amauta, de noviembre de ese año. La publicación de este artículo-manifiesto en La Cruz del Sur es una muestra más de la política literaria de una revista que dirigida entonces por Alberto Lasplaces, se caracterizó siempre por tomar distancia de la vanguardia ortodoxa futurista que tanto eco tuvo en América Latina.

² Postismo representado por Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y una especie de “socio capitalista”, Silvano Sernesi. en los planteamientos básicos del movimiento hay un mayor peso del Cubismo, Futurismo o Dadaísmo y Ultraísmo. El Postismo fue el primero y último de los ismos españoles: último en cuanto síntesis, lo que va detrás de los ismos; primero, en el proceso de lo que va a constituir la vanguardia experimental de la posguerra. En un breve estudio sobre el Postismo a través de sus manifiestos, de su teoría, expusimos las relaciones del movimiento español con algunos de los ismos más importantes del siglo(28), entre ellas también con el Expresionismo.

La posibilidad de aplicación de la técnica postista a la música o a la pintura, se manifiesta en la teoría desde el inicio del movimiento, si bien sólo en la pintura surgieron algunos ejemplos (y en una línea más bien expresionista), además de los collages de Ory.¹

Con un breve fragmento del manifiesto Postista², nos introducimos en una de las corrientes artísticas más desconocidas y poco habladas que han influido notoriamente en el lenguaje sonoro del mundo actual.

Todos los poetas postistas nos parecemos necesariamente; los pintores tendremos mayor amplitud de expresión; no escondemos tampoco; es decir, lo declaramos abiertamente (no, pues, como admisión u homenaje, sino como legítima defensa y demostración de no parentesco), que en poesía pisamos directamente sobre las pálidas cenizas de Lorca y Alberti, pero sin hollarlas y sin empolvarnos; que somos hijos adulterinos y rebeldes de Max Ernst, de Perico de Los Palotes y de Tal y Cual, y de mucho semen que anda por ahí perdido, aunque ya desecado y pulverizado en mónadas ingravidas, pero levantiscas, que

¹ Se vincularon al Postismo: Juan Eduardo Cirlot, Francisco Nieva, Angel Crespo, Fernando Arrabal.

² A La pregunta de cómo nació el Postismo contestaron, con forma simbólica y expresión plástica: "Por la imagen que tuvimos de un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca". André Bretón, el pontífice del surrealismo, dice que adivinó la posibilidad surrealista al oír a su subconsciente casi murmurarle al oído la siguiente frase: "Il y a un Homme traversé par ma fenêtre."

pisamos no sobre, sino el ultraismo (esta vez hollándolo), lo mismo en poesía que en culinaria o balística, que nos sonreímos amablemente del jamás existido futurismo; que defendemos a brazo partido la memoria muy honorable de nuestro tío postizo el cubismo y que tenemos sistema de calefacción en común con el surrealismo (...este concepto \neg de filosofía o de no filosofía \neg es trascendental, y lo bastante profundo como para que casi nadie lo entienda si no se le explica pedantemente, cosa que nosotros haremos o no haremos) ni procrear; que no hay cosas bellas \neg a no ser las naturales \neg si no hay dificultad en la creación, y dificultad vencida con elegancia y estilo; que el estilo puede estar en la forma, pero también en la esencia, siendo tan cierto que el estilo es el hombre como que el hombre es el estilo; que la poesía puede ser la materia misma (naturaleza), pensamiento, y también material poético: lo que no podrá ser nunca es sólo forma.(..) que la poesía lo mismo nace de la idea que del sonido, de la imagen plástica o de la palabra, y que la palabra, manejada sabiamente adquiere valores insospechables, aún no estudiados; que el ritmo es inexcusable en las formas musicales, plásticas y poéticas (..) , lo que se dice de la palabra vale para cualquier otra materia plástica, y lo que aquí se consigna con respecto al concepto vale para cualquier forma de arte y hasta de creación o invento, pues todo es lo mismo aquello que sea obra (no fabricación o trabajo utilitario(..), que si pasando a la imagen

plástica (pintura o escultura) nos atemos a la reproducción pedestre de un trozo de lo que tenemos ante los ojos, no haremos sino un pobre facsímil de lo pobremente visto y que, en cambio, poderosamente existe, mientras que si seleccionamos los elementos a nuestro alcance, aunque remoto, o los transformamos dándoles una razón de ser plástica, o cambiamos en ellos características que pueden ser comunes a otros objetos (tamaño, orden, colocación, color, etc.,etc.) confiriéndoles un poder expresivo colocado fuera del innecesario virtuosismo académico, alcanzaremos las remotas posibilidades de la verdadera composición: La lógica de lo absurdo; que la invención postista puede por medio de la imaginación recorrer un ámbito tan dilatado que va de lo perfectamente normal a la locura. (..)

Con ser el sonido ya de por si concesión maravillosa, el don de la palabra, lo es doblemente; pero si a esto añadimos que hay grupos de gentes que al expresarse de forma distinta a otras han pulido y engalanado pacientemente su propio lenguaje, vemos que cada una de esas extrañas máquinas que son los idiomas es lo más espantosamente maravilloso del ser humano, aun superior al mismo pensamiento, pues no habrá teólogo, tocólogo ni ictiólogo que nos demuestre que el pensamiento fue anterior a la palabra, dándose el caso de que ni los más inteligentes hablan siempre mejor que los menos, ni que el mentecato no habla, siendo por lo contrario, verdad grandísima que ejercitando la

palabra y enriqueciéndola se acrecienta la inteligencia. Pues bien: si cualquiera de nosotros posee esa máquina vasta, delicadísima y enorme (en comparación suya no son nada un violín, un acorazado o una entera ciudad) y puede moverla a su antojo, con la facilidad con que se levanta el brazo y se accionan los músculos de la mano para rascarse la cabeza, ¿por qué no ha de hacer su palabra lo que le de la gana? A su disposición, delante de él, tiene un enorme cesto, casi sin fondo, lleno de palabras con que distraerse, formando sentencias que pueden llegar a ser imágenes, y puede cogerlas cómo y cuando le agrade, y muchas o pocas, y hasta una sola. Entonces, ¿por qué no lo hace? ¿Por qué no goza de la superior y sublime alegría de hacerlo? ¡Es tan poco libre el hombre! (...)

Con los músicos no rezan estas palabras, pues ellos hacen lo que se les antoja y nadie suele decirles: "¡Qué incorrecto! ¡Qué atrevido! ¡Qué loco! ", y otras semejantes hortalizas para conejos que echan de comer los burros a los conejos y a los gansos... Pero también vosotros plásticos y especialmente vosotros los pintores, que tenéis a vuestra disposición la magia de la ilusión óptica ¿por qué os empeñáis en copiar pedestremente cuatro cebollas, representáis con brillos de sedas y relamidos de carne a la dama pseudoaristocrática? limpiaos bien las manos, las gafas y la imaginación y cread algo vuestro y que os llene de contento.

El Postismo no se forma calcando huellas del surrealismo y modificando algunas enunciaciones de su credo. En él recogen el hoy, teniendo en común la fuente de inspiración subconsciente y la libertad creativas. Recoge la herencia de otros "ismos", acepta la enseñanza y ejemplo de lo consagrado, dando un vuelco a lo conocido. Resaltan la importancia que tiene en las distintas artes la sucesión en el tiempo, *el espacio, y la materia (sonido)*. También la escultura posee estas características, con la diferencia de que goza de las cuatro dimensiones.

Por consiguiente: el "juego" está en la espina dorsal de toda obra postista (y de toda obra humana que caiga \neg auténticamente \neg en esa banal palabra-definición arte)

¡Bendita niñez!, que nosotros defendemos hasta el aburrimiento de quienes quieran escucharnos. (...)

POSTISMO

estética enero 1945

ESPAÑA LANZA EL POSTISMO

¿No han visto nunca ustedes en una mañana de primavera, en la ciudad o en el campo, en la montaña o en la oficina, lo que vulgarmente se llama sol?

¿Nunca os ha despertado el calor de un alba o el grito de un camaleón enfurecido?

Nuestro Postismo no quiere ser un camaleón, y ni siquiera vuestra alba o vuestro sol; nuestro Postismo ya es todo esto.

Bajo el frío de este invierno madrileño, al calor de nuestra ima-

EL PODER CREADOR

por
W. Fernández Flórez

Página 11

ginación y nuestra sensibilidad, hemos dado vida al más tímidamente desgarrado de todos los «ismos»: el Postismo.

El último, el más nuevo, el mejor, el post y el ismo, el ismo y el post de todo lo que hasta hoy se ha dicho en materia artística. Movimiento plástic-literario de carácter vanguardista que sólo quiere dar a la moderna estética un camino y un sentido desde hace mucho perdidos y olvidados.

Con nuestro estandarte, en el signo de la belleza y de la fantasía, queremos cazar todo al cazar del pasado para volver este mundo de fácil decadentismo en un nuevo caudal de arte y de posibilidad creadora.

Somos un grupo de jóvenes poetas y pintores, pero queremos advertir que el Postismo no ha nacido de nuestra juventud, sino y exclusivamente de nuestras agitaciones y anhelos. Queremos brindar a todo amante del arte la ocasión

para que encuentre su camino en el maravilloso mundo de lo espiritual, y para ello hemos sacado esta revista, a través de la cual podremos enseñar nuestras caras y nuestras verdades y acoger a cuantos quieran como nosotros tener la dicha de llamarse postistas.

Publicamos aquí también nuestro Manifiesto.

No queremos vuestra aprobación ni vuestro aplauso, sino vuestra atención. Lo publicamos para que no se nos venga con preguntas; las respuestas las hallaréis en las obras. Por él y con él escribimos y pintamos, soñamos y vivimos; nuestras esperanzas están detrás de sus palabras; en él hemos puesto todo cuanto para nosotros es verdad. La verdad de hoy, de estos años de innovaciones y de renovaciones, una verdad que nos ha da-

VANGUARDIA Y VUELTA AL ORDEN

por E. Lafuente Ferrari

Página 3

do el sentido de la belleza y la misma belleza. El arte de hoy es de hoy, tiene que ser de hoy y posiblemente de mañana; lo que no queremos es que siga siendo aque-

lla muerta doncella de faldas largas y de cabellos caballos que la actualidad artística y académica proclama para sí. No queremos despertar a nadie cuando ya nos hemos despertado a nosotros; no queremos empujar a nadie; no queremos querenciosos ni querellosos; queremos postistas.

¡Adiós, señores! Nuestra revista es vuestra, como vuestro es nuestro entusiasmo. Somos del mundo, así como el mundo es de nosotros; somos cuerdos, así como recuerdos, y cultos, así como ocultos. Lo que nunca podremos ser es amarillos u ovalados. ¡Viva el Postismo!

LA DIRECCIÓN



MANIFIESTO
DEL
POSTISMO
EN ESTE NUMERO



Lámina 72: Pruebas del doblage fotográfico realizadas por Eduardo Chuicharro y Gregorio Prieto, Roma, 1928.

2.3.2 La influencia del postismo en las nuevas concepciones del arte sonoro, exploración de las posibilidades del lenguaje.

En la obra de Francisco Nieva, podemos observar una clara influencia del movimiento postista:

*...El postismo tuvo la virtud de imprimir carácter en los que un día se dijeron postistas, de tal manera que su huella es, no solo imborrable, sino también informadora de todo su posterior quehacer poético.*¹

Nuestro autor habla de dos producciones, inconclusas, del postismo: La lámpara y El pájaro en la nieve (proyecto de Eduardo Chicharro)²

“Para mí, que poseo el manuscrito , está demasiado claro que en la inacabada comedia comenzada por Eduardo Chicharro y Silvano Sernesí, titulada La lámpara, está todo el sistema del llamado “Teatro del absurdo” Mucho antes que se diesen a

¹ Ángel Crespo, “Por qué fui Postista”, con *suplemento Culturas*, Diario 16, Madrid, 24-10-1987

² Amador Palacios, “El compromiso de Nieva con el Postismo”, Informe: Literatura en CLM, AYER Y HOY.

conocer Ionesco y otros escritores centroeuropeos que contribuyeron a formar ese concepto de “absurdo escénico”. Antes de Italo Calvino o García Márquez, El pájaro en la nieve es realismo fantástico, con una profundidad que, yo así lo creo, sobrepasa esta misma definición provisional.”¹

Los primeros descubrimientos que encuentra Nieva en el Postismo se centran en dos potentes principios: La escritura del caos que el movimiento manifiesta y, a su vez y como consecuencia, la demostración que el Postismo hace, en su condición intrínseca, de una en cierto modo, contra literatura que tiene la misión, no de representar, sino de inventar.

“En arte como en literatura, el postismo parecía decantarse muy en extremo por la forma– el ritmo, la música–,pero por una forma que dimana del recinto del subconsciente o lo irracional, tratándose éste como las piezas de un edificio, de nuevo calculado en razón de sus propios hallazgos–el poema, la pieza literaria y teatral”.²

¹ Francisco Nieva, “Datos sobre una novela alquímica”, con revista Poesía nº2, Madrid, agosto-septiembre, 1978, p.60

² F.Nieva, El capítulo “La escritura del caos”, en *Las cosas como fueron, -memorias-*, Madrid, ed. Espasa, 2002 ,pp.39-51.

Una aclaración de estos términos en la que podemos ver una relación entre el nuevo teatro y los principios de experimentación con el sonido, lo podemos encontrar en este hecho que nos relata Nieva cuando sus amigos Chicharro y Ory en casa de un matrimonio, ciertamente “snob”, venido de Argentina, responden ante la pregunta ¿qué es el postismo?”, ambos poetas “se comprometieron a demostrarlo haciendo un poema, para lo cual pidieron media hora en una habitación aparte, a ser posible con cama(…)El poema resultó un juego de ritmos, en donde las imágenes más imprevistas saltaban como fuegos artificiales”.Imagen imprevista que salta como fuego artificial se constituye en este ejemplo nievano:

*LUIS.- Tú eres la bruja boba, la burra de los
tropezones.Todos sois unos majaderos
(transfigurándose entre risas enloquecidas).Pues os
vais a fastidiar y os voy a hacer el regalo de un rey
que tendrá orejas de burro y rabo de zorra.Será
renegrado y renegado.¿Cónque soy un rey de cabras
locas,de cerdos de San Antón y de perros de San
Roque.(La cama comienza a evolucionar lentamente,
para después adquirir mayor velocidad.En ella van
el rey y Saturno a sus pies con el estoque*

*enarbolado). ¡Ja, ja, ja! Desjaréталos, Saturno,
ensártamelos. Hazlos filetes y chuletes. Anda, que te
voy a hacer a mi ministro de Carnicería. ¿Con que
soy un rey bobo? ¡Ahora vereís! A golpes de
bobería os voy a hacer mondongo.*

La cama comienza a evolucionar, como asimismo el efecto alterativo que serpentea por todo el trecho, efecto que domina, como factor musical, euritmico y eufórico, en la composición postista.¹

*Narices, musas, mozas, buzos, lazos,
Redondeces de brazos y de luces,
Enmunecidas voces, arcabuces,
Humedecidos, rezos, retazos
De un Dios resbaladizo, hecho pedazos,
Sostenido por cingulos y cruces,
(...)*

¹ Este artículo corresponde a un epígrafe del trabajo del curso de doctorado El teatro español de posguerra, dirigido por el doctor Francisco Guitierrez Carbajo, UNED.

Los rasgos distintivos que se infieren de la definición y del documento del manifiesto en general son los siguientes:

- 1.- supremacía de la imaginación que depende del subconsciente y la razón
- 2.- utilización de materiales sensoriales
- 3.- su carácter lúdico, dionisiaco y humorístico
- 4.- control técnico que incluye la exploración de las posibilidades del lenguaje, rasgo éste quizás que le distingue de otros movimientos vanguardistas
- 5.- voluntad de destruir prejuicios.

De estos puntos analizaremos más concretamente al punto 2, 3 y 4 en aplicación de la música y el sonido fonético de sus obras.

Análisis del punto 2.- La atención que los postistas prestaban a elementos sensoriales (ritmo, sonidos, y referencias a objetos) frecuentemente degradados es un rasgo esencial del postismo que aspiraba a la integración de todas las artes (música, pintura, literatura).

Análisis del punto 3.- El carácter lúdico es también fundamental en el postismo no solamente en cuanto a sus ceremonias burlescas, sino también en su aspecto de creación de textos:

"determinados aspectos de relación y determinadas preferencias lingüísticas, ideológicas, de materiales o de objetos, así como una positiva diferenciación en todos los elementos expresivos hasta llegar a rozar... el desequilibrio y la desintegración es del dominio del juego." Es Ory quien llevará la noción de juego (recordemos ciertas afinidades con Julio Cortázar a este respecto) a sus mejores posibilidades creativas. Entre las proposiciones del *Taller de Poesía Abierta* que Ory fundaría en 1968 en Amiens figura *"la poesía del juego, de lo gratuito, de lo humano: el amor, la amistad, la hospitalidad. La nueva inocencia"* (Poesías, 1945-1969,1970, p. 317).

Estas ceremonias burlescas las analizaremos mas adelante mostrando ejemplos como la "Nupcia Postista".

Sus propias ceremonias y pompas, en gran parte burlescas, postistas, sesiones colectivas de escritura automática, reuniones (que anticiparon el happening) y recitales y conferencias, a

veces con citas falsas o de autores inexistentes (a lo Borges) o en idiomas inventados.

Análisis del punto 4.— Desde el punto de vista de la lengua quizás la clave de la expresión Postísta está en la noción de ruptura, fragmentación y reconstrucción de un universo poético que se percibe como nuevo.

El soneto pierde su carácter lírico en una serie de asociaciones imposibles cuyo significado es irrecuperable. Véanse los siguientes versos del soneto paranoico de Ory:

*"Solo en el mundo con mi media oreja/
y una cortada flor en el semblante/.../Y creo que de cebra
tengo un cuerno/y de llama una pata panaceo/que se gasta
en mi alma y que se usa" (Poesías, p. 243).*

Los postistas no sólo confrontaban palabras en combinaciones imposibles y distorsionadas—"estaba un espacio metido," "con la pasa recoge la Meca"—sino que además creaban neologismos: palabras como "apocrifoeumenida," "mefítico," "inverecundo," "noctílico," "acompañánticos," "turbilucio." Otro procedimiento corriente era la utilización de arcaísmos como "aína," "floresta,"

"fementida," y la ampliación del vocabulario poético tradicional con la inclusión de palabras prosaicas y hasta vulgares, por ejemplo "orino," "heces," "piojo," "tripas," y "chirlo."

También se introducen elementos rítmicos que distorsionan el flujo musical de la frase por una acumulación de palabras esdrújulas, recurso este de sello barroco que encontramos con cierta frecuencia en los poemas burlescos de Quevedo, pero que los postistas llevaban al límite de sus posibilidades expresivas.

Desde el punto de vista fónico, se hace un uso prolífico de alteraciones:

"trinos trece te estremece" (Música celestial, p. 107)

"tentempiés, tímpanos, témpanos, / tengo tinta, teterillas"

(Música celestial, p. 237)

Este procedimiento reiterativo se acentuaba al recitarse el poema con tono de retahíla callejera. Los postistas hacían uso de lo que Leo Spitzer llamaría enumeraciones caóticas, a veces separadas por un signo sintáctico ("o" disyuntiva) que une frases incompletas en las cuales se incluyen elementos dispares:¹

¹ Artículo El postismo como aventura del lenguaje en la Poesía de posguerra en España, José Manuel Polo de Bernabé

"O una duda. O una mano. O una tecla sin teclado"

(Música celestial, p. 125)

A veces separadas por un signo ortográfico:

"La herramienta. El pez caliente. La mortaja. La pregunta."

(Musical celestial, p. 125)

Otras veces se enumeraban una serie de anáforas inconexas de sentido distinto:

"donde hay árboles azules/donde el vaho de un casto

ajeno/donde el sorbo se hace harina" (Música celestial, p. 128)

Es característica la utilización de repeticiones obsesivas que incluyen a veces versos enteros o simplemente frases, adverbios o sustantivos, por ejemplo:

"Que son estos rostros nuestros/nuestros rostros nuestras

manos"

(Música celestial, p 162)

*Cada minuto, peccata minuta;
pecatta minuta, peccata mi sueño,
peccata, peccata, peccata beleño,
peccata mi vida, peccata mi ruta.
Pecando peccatamundi; disputa
de ángeles conmigo, con mi empeño,
con tacto, con palabras de risueño
perdonando peccata que reputa.
(...)*

Según los párrafos programáticos, el Postismo no parte, destructivamente, de cero, sino que ha de hallarse en muchos artistas y creaciones del pasado: Homero, Dante, El Bosco, Durero, el Apocalipsis, el Quijote..., adelantándose, a su vez, a las posibles realizaciones del futuro: el teatro del absurdo, la escritura arrabaliana, el OULIPO, algunos poemas-clave del creador ácrata Jesús Lizano... Lanzó, como afirma Nieva, unas

propuestas muy arriesgadas en su época que luego irían a ser tranquilamente asumidas por la estética occidental.¹

En la carta fechada el domingo 17-12-1967, Edmundo de Ory escribe a su amigo Ginés², en esta carta fluctua entre lo filosófico y lo poético. Cierta semejanza se puede establecer con parte del diálogo surrealista de los hermanos Marx con parte de esta carta. ¿Experimentos sonoros?, un cambio desde luego, una gran aportación a nuestro arte contemporáneo.

¹ Amador Palacios, extraído de : <http://www.ucm.es>
http://www.wikilearning.com/chicharro_en_el_postismo-wkccp-18974-3.htm

² José Romera Catillo, Jirones autobiográficos y literarios de Carlos Edmundo De Ory en el epsitolario Al pintor Gines Liébana.

Maison de la Culture

Tel. 91-83-36

*(Biblioteca, 04)-de 1h a 8h.
1967*

Domingo 17-12-

*Ginés: Yo lo he dicho siempre: la tristeza... o es un basurero o
es un rival del sol.*

Mi tristeza es una colina

Mi tristeza es una reina desconocida

Mi tristeza es un Bosch ebrio de demonios

*Mi tristeza es una taza de té
un abanico chino*

5

los ojos de un amigo

un tren que pasa...

*Soy un hombre nervioso que cuenta cosas terribles que le
pasaron en una habitación llena de veneno, ten cuidado, si te
acercas a mí, sobre todo no
traigas a gente cobarde...*

Soy la vida que tiene fiebre

la vida que no tiene manchas

la vida que se fuma de noche

la vida en comandita con la muerte.

Yo enseño MISTERIOS

enseño la nobleza de quemarse

enseño la locura de mil muertes

Yo enseño mi cara de fantasma.

Ginés, Ginés, Ginés = 2+ 2 = 5

Estar conmigo es robar la rosa blanca

Estar conmigo es ser mi hermana

Estar conmigo exige sentimiento.

*Ciertos hombres tienen necesidad de ser estimulados y se dan a
la experiencia de una iniciación tan violenta como un rito de
tormenta dionisiaca.*

*Otros, por el contrario, tienen necesidad de ser domados y son
conducidos a la sumisión por el orden que expresa el motivo de
un templo o de una fruta sagrada, que evoca más bien la religión
apolínea de la última época griega.*

Te sentarás en una silla y heme aquí, yo te hablo: te hablo de la inocencia total, incluidos los dos temas.

Dionisiaco y apolíneo

Córdoba, lejana y sola.

Ginés, lejano y solo.

Cuando yo te digo: el objetivo fundamental de la iniciación consiste en domar la turbulencia inicial de la juventud... la iniciación tiene por finalidad,

pues, la civilización o la espiritualización del hombre a pesar de la violencia de los ritos necesarios al desencadenamiento del proceso psicológico correspondiente.

Mi querido Ginés, no estás al corriente de los simbolismos... que forman

parte de tradiciones sagradas las más antiguas que conocemos... religadas a la vida personal. Hay que conocer estos simbolismos, que indican la necesidad, en el hombre, de liberarse de formas de ser demasiado rígidas, demasiado fijas.

Uff. Necesitamos transcender.

¡Basta!

2.3.2 La influencia del Postismo en las nuevas concepciones del arte sonoro, exploración de las posibilidades del lenguaje

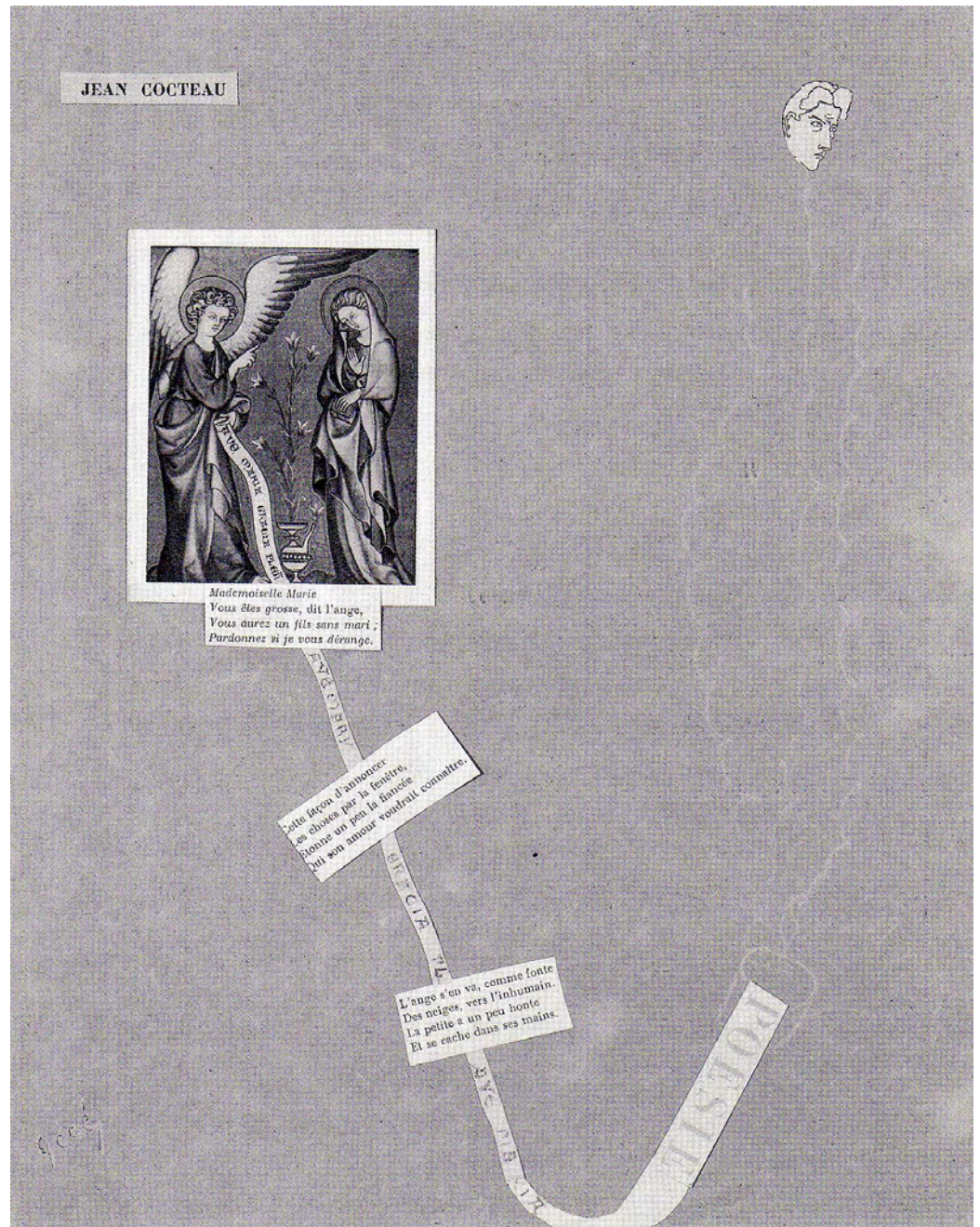


Lámina 73: La nueva poesia, Jean Cocteau, 1925-1927.

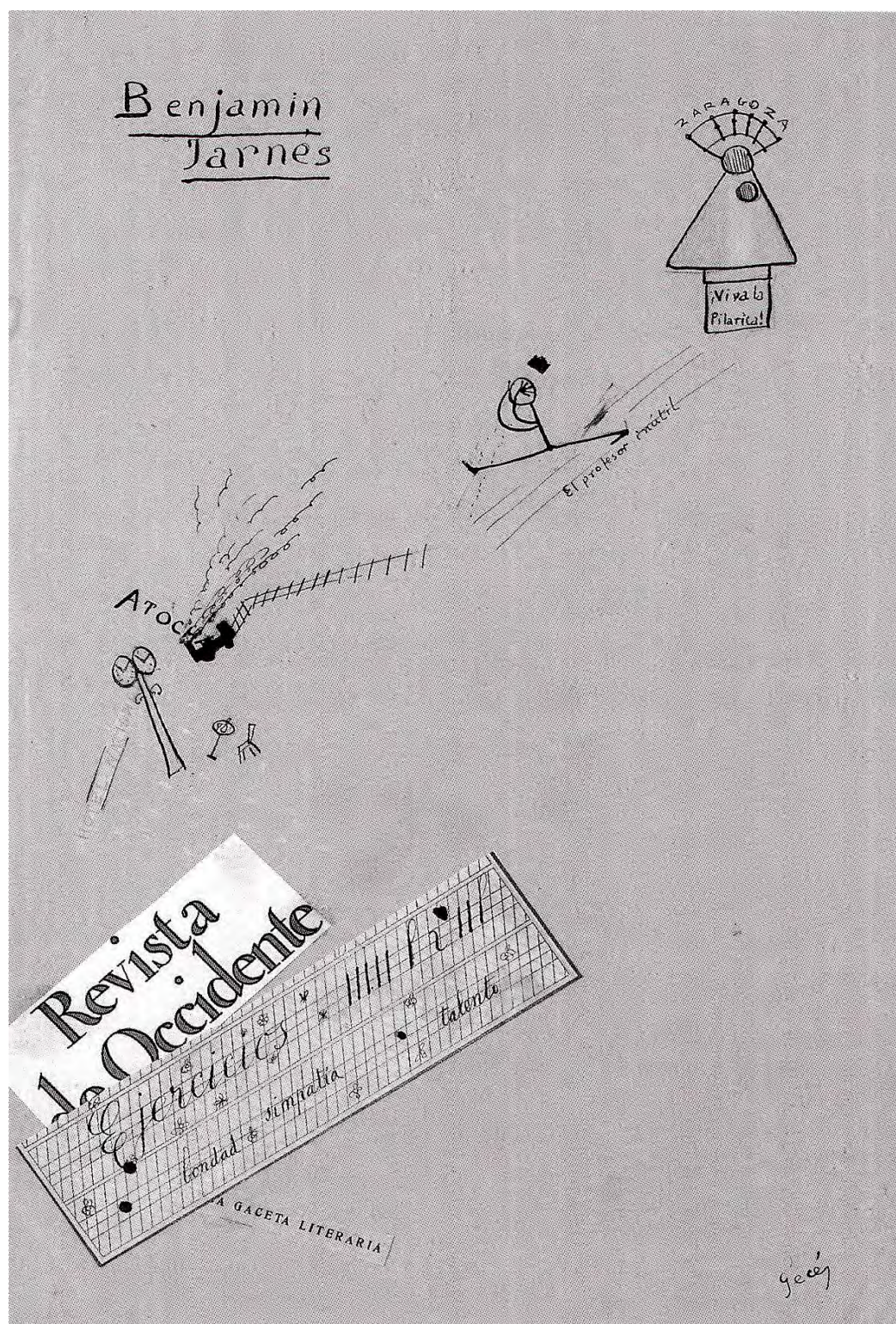


Lámina 74: Benjamín Jamés, 1925-1927.

Greguerias de Ramón Gomez de la Serna.- Nos muestra su visión y nuevos pensamientos sobre la Nueva música, una nueva manera de hacer.

“El sillín del piano es el sacacorchos del concierto.”

“Al inventarse el cine las nubes paradas en las fotografías comenzaron a andar.”

“El timbalero es el cocinero de la orquesta, y tiene a su cargo dos paellas”.

“Tocar la trompeta es como beber música empinando el codo.”

“Los violoncelistas siempre están dando azotes a sus violoncelos.”

“El violín colgado parece un pollo asado.”

“El acordeón se toca abrochando y desabrochando sus botones de calzoncillo.”

“El pianista se calienta los pies en los pedales.”

“¡Qué partido saca el tenor de un bostezo!”

“En los pianos de cola es donde duerme acostada el arpa.”

“El gong es un platillo viudo.”

“Los violinistas de café reparten lonchas de jamón de violín.”

“La ópera es la verdad de la mentira, y el cine es la mentira de la verdad.”

“Hay una campana que suena en el alba y que no está en ningún campanario.”

2.4 La posibilidad musical como extensión del cuerpo, Ramón Gómez de la Serna.

Volvemos ahora con la figura de Ramón Gómez de la Serna, tras tantas revelaciones de su obra en este sentido. Iniciador de grandes experimentos con la palabra, provocador en sus actos reinterpretando la realidad, un análisis del entorno.

El estreno de su farsa cómica *¡Tararí!*¹ Fue la obra revelación del año 1929. Sus charlas radiofónicas, sus conferencias, la tertulia de los sábados en Pombo² le ha convertido en una figura singular, de un humorismo inolvidable. RAMÓN se presentaba en el escenario provisto de una maleta, de la que iba extrayendo los objetos más diversos, en su mayoría viejas y ridículas estatuillas de yeso, o barro cocido, o absurdos cachivaches, a los que “ejecutaba” con un martillazo, reduciéndolos a escombros, una

¹ Estrenada en el Teatro Lara de Madrid por la compañía de Margarita Robles, fue la obra revelación del año 1929; se publicó enseguida en un librito de la colección «Nova Novorum» de la Revista de Occidente y mereció los elogios unánimes de la crítica, desde el culto y exigente Enrique Díez-Canedo hasta el siempre refinado Azorín. *¡Tararí!* (Farsa cómica en dos actos y un epílogo), Madrid, Revista de Occidente, 1929; *Naufragio en la sombra*, Madrid, Ediciones Ulises, 1930 (novela larga); *Tararí, Pim, pam, pum. Sentimental Dancing*, Madrid, Editorial Aguilar, 1948; *Guía espiritual de Asturias y Obra escogida*, Oviedo, Caja de Ahorros, 1980

² De 1915 y 1916 son la Primera proclama de Pombo y la Segunda proclama de Pombo, folletos donde cuenta Ramón la pequeña historia de esta tertulia, sin duda la más importante del siglo, reunida en una vieja pero famosa botillería cerca de la Puerta del Sol. En 1918 amplía Ramón todos sus trabajos sobre la tertulia en otro libro fundamental, *Pombo*.

vez que las sentenciaba, dialécticamente, por su estructura o significado.

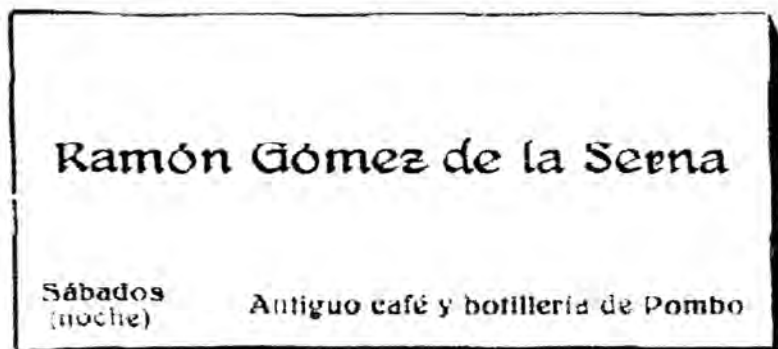


Lámina 75: Tarjeta de presentación de Ramón Gómez de la Serna, Café del Pombo

Los hogares, la vida, la convivencia – decía– estaban embrutecidos con aquellas aberraciones pseudo artísticas. De cuando en cuando lanzaba al público, como aleluyas, “greguerías” autógrafas, en papeles satinados, amarillos, escritas con tinta roja. Aquel día, habló de su gran descubrimiento: Un aparato, parecido a un granfonendoscopio médico que, aplicado a las páginas de un libro, nos decía si debíamos, o no, leerlo, con lo que se evitaban pérdidas de tiempo y de materia gris. Otras muchas más cosas líricas, dichos y refranes, como una gran e ingeniosa greguería, completaban el acto.¹

¹ Ramón Gómez De La Serna En Alicante, José Ramón Clemente Torregrosa (de mis “notas” ‘El recuerdo y la historia de Alicante’) (Publicado en el nº31 de la Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, hoy Instituto Gil-Albert) y Boletín Ramón, nº1 septiembre 2000. “RAMÓN vino a Alicante el 4 de Enero de 1933. Creo que es la única vez que lo hizo. Y cuando esto sucedió, fui, con otros, en cierta manera, su “empresario”. En aquellos años estudiaba yo en Madrid y asistí a una de sus “charlas de la maleta” en lo que hoy es el Teatro María Guerrero. El acto estaba organizado por la Federación Universitaria de Estudiantes (F.U.E.) de la Capital.” Torregrosa.

En Alicante en las vacaciones de Navidad del año 1932, José Ramón Clemente Torregrosa, invitó para que diera una de sus conferencias a Ramón Gómez de la Serna.

Gastón Castelló trabajó en los decorados: Un arpa blanca sobre un fondo azul para el concierto de Gonzalo Soriano. Y un gran resumen, plásticamente gastoniano, de las más conocidas “greguerías”, el de RAMÓN, en el que se traducían a imágenes los escuetos y punzantes pensamientos ramonianos.

El éxito fue enorme. Cuando RAMÓN, desde su maleta, lanzó al público sus greguerías autógrafas, yo, que me había reservado una butaca en las primeras filas, cogí al aire una, que he conservado entre mis “tesoros” sentimentales, hasta que los avatares de la guerra civil la hicieron desaparecer.

Decía:

“Las cintas de las gorras de los marineros van diciendo adiós a todos los mares”

Pensé, entonces, que sería interesante conseguir que RAMÓN viniera a nuestra Ciudad y pronunciara aquí, una de estas charlas. Con la osadía propia de la juventud, cuando llegué a Alicante en las vacaciones de Navidad del año 1932, puse manos a la obra. Recuerdo que hablé con Alvaro Botella, Director del periódico “El Luchador”. Y en el Ateneo con Algunos amigos –Gastón Castelló, Rafael Rodríguez Albert, Carlos Carbonell, José Juan Pérez, Antonio Blanca, etc. – A todos les parecía magnífica la idea y, todos, la patrocinaban, oralmente, con entusiasmo. para aquellos días de Diciembre, exactamente para el 29, tenía anunciada su venida “La Barraca”, con García Lorca, Ugarte, y todos sus componentes que iban a actuar unos días en el Teatro

El Luchador del día 5 de Enero de 1933 publicó esta reseña:

“RAMÓN Gómez de la Serna en la escena. Con su maleta preñada de muchos cachivache. Esos cachivaches sobre las tablas, son greguerías personificadas –una greguería más– que el ilustre humorista ha creado. Las ideas tamizadas por el estilo punzante de Ramón Gómez de la Serna tienen un sabor agrio que alienta el ánimo como la sidra agri dulce, que cosquillea en las narices, templando los nervios, y, a veces, afloja los músculos. De todas maneras el escritor ha sabido anoche cautivar al público durante dos horas con su fino ingenio. Grandes aciertos parciales en su charla de la maleta como aquel del llamador, como en algunas de sus greguerías, como su final, parodiando, con certeros latigazos, a los oradores. GÓMEZ DE LA SERNA es un formidable crítico que ahonda en sus juicios flageladores, todo aspecto de la vida. Desde la prensa, con sus greguerías escritas, y ahora con sus “greguerías actores”, consigue un resultado de arte, de orientaciones muy personales, que afirma más su fisonomía destacada en el arte español. Fue muy aplaudido y algunas frases, algunas greguerías materializadas, recibidas con ovaciones”.

Gonzalo SORIANO,

Nuestro gran pianista dará un exquisito concierto, dando ambos aspectos un carácter eminentemente artístico al acto". Antes de iniciarse éste, asistimos divertidos y asombrados, al solemne momento en el que RAMÓN fue llenando su maleta de los cachivaches, de las greguerías, de los objetos diversos y multicolores. Y también, recuerdo, tuvimos que colocar sobre la mesa, junto a la maleta, en el escenario, el vaso, y la *"botella de agua mineral sin gas"*.

El farol, la mujer maniquí, el panecillo con cuerda, las bolas de cristal, el álbum del circo, de Picasso, quedaron grabados en nuestro recuerdo.

Descripción de Ramón que tiene algo de similitud con el logotipo con el que firmaban algunos artículos Postistas, y una clara referencia a una de sus primeras imágenes:

Yo sigo viendo a RAMÓN, como una sombra. De poca estatura, algo "rechoncho", con su pipa en la boca y sus brazos, siempre,

algo separados del cuerpo, con su voz recia y tajante, en la Explanada, “improvisando” ante las palmeras: “Gran escoba invertida para barrerlos malos pensamientos en el aire, antes de que caigan al suelo”.

“Castillo de fuegos artificial es congelados”. “Bomba inofensiva de palmas”.

Pequeños cuentos escritos por Ramón Gómez de la Serna con un enfoque surrealista, divertido, un juego, un ilusionismo de forma, contenido... como si de uno de sus cortos se tratara para poder conocer esa realidad que invadía al autor, padre de los –ismos en nuestro País, de una aventura adelantada, influencia de muchos, entre aquellos destacaremos la figura de Buñuel como continuador del maestro. Del cual mas tarde haremos referencia mas tarde.

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura.

*Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos le agarraron un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza **de un hombre fuerte**. ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano?*

Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió:

«Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia».

La mano,

Ramón Gómez de la Serna

LA PIEL COMO RECUBRIMIENTO DE LO COTIDIANO

¿Todo lo que hay es piel rodeando al vacío?

Ante tal pregunta imaginemos que Michel Foucault, nos da una respuesta que podemos analizar en su ensayo sobre Magritte, esto no es una pipa y lo convertimos en una conversación imaginaria:

P: ¿Diríamos que la obra nos muestra parcialmente un interior al que es imposible acceder, que no podemos habitar?

R: El vacío contenido invisiblemente entre las tablas de roble encerado suelta el espacio que componían el volumen de los cuerpos vivos, la ostentación de los vestidos, la dirección de la mirada y todos esos rostros prestos a hablar, el “no-lugar” donde ya no hay persona alguna. Dejamos de habitar, nada de masa, nada de nombre, forma sin volumen, recorte vacío, ese es el objeto: el objeto que había desaparecido del cuadro precedente.

P: ¿Si relacionamos dentro-fuera con Las palabras que ocultan el silencio, serían estas un espacio concreto de la nada?

R: Desde el momento que se pone a decirlo, desde el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya ha echado a volar y la lluvia se ha secado.¹

Los instantes perdidos, instantes que ya han sucedido, palabras que ya han sido utilizadas ya han dejado su rastro.

¿Está abierto lo cerrado? No todo es lo que parece ser, ni lo que parece ser es, no todo es nada, ni la nada todo es.

¹ Conversación imaginaria con Michel Foucault, respuestas dadas de su ensayo, *Esto no es una pipa*, sobre Magritte, ed. Anagrama, pp.37-62.

2.4.1 Experimentos sonoros dentro de distintos movimientos de vanguardia

Encontramos en muchos de los textos de la Revista Prometeo, la firma de Ramón Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de Tristán. Estableciéndose así un guiño a las nuevas tendencias artísticas de aquellos tiempos.

La traducción del manifiesto fundacional va seguida de un amplio artículo sin firma titulado "Movimiento intelectual. El futurismo" cuyo autor es sin duda el propio Ramón Gómez de la Serna (Prometeo, 2, 6: 90–96). Lo que le fascina a Ramón es la libertad sin dogmas, en el 1910 parece, también en Prometeo, el manifiesto Español de Marinetti, "Proclama futurista a los Españoles" también en traducción de Ramón Gómez de la Serna (Prometeo, 3, 20 (1910): 519–531). La segunda parte del manifiesto (que lleva el título de "Conclusiones futuristas sobre España") insiste en el tenor anticlerical, pero destaca ante todo la importancia del progreso de la agricultura y de la industria en el logro de una renovación del país con visión de futuro.

"¡Futurismo! ¡Insurrección!

¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana!

¡Voz, fuerza, volt, más que verbo!

Habrá que preguntarse si las ideas futuristas han ejercido algún tipo de influencia, por ejemplo, sobre la poesía española. Habrá de tenerse presente que el Ultra ismo absorbe elementos de las distintas corrientes vanguardistas.¹ El futurismo resulta fascinante no sólo por el culto a la velocidad y a la máquina, sino también por la idea de las "palabras liberadas" y por la efectista ordenación tipográfica de los textos, adoptada en parte también por los poetas españoles. Es futurista, por ejemplo, una poesía de Guillermo de Torre del año 1919, en la que exalta en versos libres la fuerza dinámica y la velocidad del coche.

Los versos finales dicen:

*"En la embriaguez dinámica / el auto siembra / una
estela / de células aladas"*

¹ Los numerosos artículos aparecidos en las revistas españolas de principios de siglo dan testimonio de esa búsqueda de nuevos caminos. Así, en noviembre de 1908, Andrés González Blanco publica en Prometeo su "Llamamiento a los intelectuales" (Ilie 1969: 17 ss.) en el que dice que hay que embriagar a la multitud, pero no con vino, sino con la "virtud", la "ciencia" o la "poesía"; pues sólo una "embriaguez espiritual" hará posible olvidar la fea realidad.

(...) ¡Tot-torot! ¡Deje el fusil
quien oye el toque de al trote
y huye cual cobarde vil!
¡Quítese luego el bigote!
¡Pam, pom, pim, pim... alto el fuego!
¡A escape! ¡A la bayoneta!
Y marque la sangre luego
el brio del que acometa.
¡Bom!!! ¡Qué maldita metralla!
¡Cinco cayeron! ¡Trepad!
Taratat!
Que no pueda la canalla
cargar otra vez... ¡Corred!
Tet-teretet!!
¡Valientes son más que el Cid!
Pues bien ¡matad o morid!
Tit-tiritit-tirit-tit. (...)

(A Ribot y Fonseret , 1843) ¹

¹ El hecho de que la generación del 27 se apoye en un autor como Góngora, entre otros autores del Siglo de Oro, me parece bastante significativo, como también encuentro lógico que algunos de los primeros vanguardistas plásticos tuvieran claros referentes, por ejemplo en el arte africano, o en la estilización de la iconografía medieval, o que resulte evidente la relación con artistas de otros tiempos, desde El Bosco a Arcimboldo. Tal vez, en este sentido, tenía cierta razón Valle Inclán cuando alude a los ultraístas como farsantes en la cuestión de la invención del juego formal, sobre todo si tenemos en cuenta antecedentes no tan lejanos, como estos dos fragmentos que cito, de mediados del siglo XIX. Postismo y Surrealismo: La vanguardia como distinta tradición. Rafael de Cózar

*Tras tres tragos y otros tres,
y otros tres tras los tres tragos,
tragos trago, y tras estragos
trepo intrépido al través.
Travesuras de entremés,
trépalas tramo, y tragón
treintra y tres tragos de ron
tras trozos de trucha estreno.
¡Tristes trastos: truene el trueno!
¡Tron...trin...tran...trun...torrotron!!!*

(W. Ayguales de Izco, 1844)

Efectivamente estos juegos sonoros podrían figurar en cualquier número de las revistas de la vanguardia, del mismo modo que, desde el punto de vista temático, habría que considerar plenamente futurista, con un adelanto de medio siglo, este otro texto de 1855:

*¿Aumentas ferros-carriles
con ss contras-bandistas?
Tú no hasrás locos-motoras,
pero haces galis-matías.
Ya que sabes mates-máticas*

*une las fuerzas centrífugas,
y verás los cuadris-láteros,
cortados por curvis-líneas.
Tenemos ya dos monós-manos
en las regiones polís-ticas;
Santá cruza inventa esdrús-julos,
y Luxan acuña sís-labas.¹*

*“El despertador mete en la casa un ruido de peluquería, cortando
el pelo del tiempo a la tijera”.* Greguería de Ramón Gómez de la Serna.

De hecho Juan Ramón reduce la polifonía rubeniana devolviéndola al marco más austero de la musicalidad de Bécquer, como también los surrealistas del 27 hispanizan de algún modo a la escuela francesa con las fuentes del Barroco, mientras los Postistas, con esa misma fuente, radicalizan de nuevo la musicalidad, como ya hizo también a su modo Valle Inclán.:

*“¡Toc! ¡Toc! ¡Toc! Bate la espadela.
¡Toc! ¡Toc! ¡Toc! Da vueltas la muela. (...)”* “Son de Muñeira”

¹ Rev. El Padre Cobo. Año 1 nº 28; marzo 1855 ,p. 4

SOLDADO Ouirirín quin paz.

GRACIOSO Quirirín quin paz.

SOLDADO Ouirirín quin puz.

GRACIOSO Quirirín quin puz.

SOLDADO Aquí el buz.

GRACIOSO Aquí el buz.

SOLDADO Aquí el baz.

GRACIOSO Aquí el baz.

SOLDADO Tras.

GRACIOSO Tras.

SOLDADO. Tris.

GRACIOSO Tris.

SOLDADO Tros.

GRACIOSO Tros.

SOLDADO Trus.

GRACIOSO Trus.

SOLDADO Quirilín quin paz, quirilín quin puz.¹

¹ De los innumerables ejemplos que pueden citarse elegimos uno lo suficientemente "vanguardista" para no desentonar: Procede de: Calderón de la Barca: El Dragoncillo, E. Rodríguez y A Tordera, Calderón de la Barca. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid, ed, Castalia, 1982 pp. 273—274.

“¡Tan! ¡Tan!, ¡Tan! Canta el martillo,

el garrote alzando están,

canta en el campo un cuclillo

y las estrellas se van

al compás del estribillo

con que repica el martillo:

¡Tan! ¡Tan!, ¡Tan! (...)”

“Garrote Vil”¹

La revista Prometeo (nº VI, abril de 1909), Ramón publica tres textos que constituyen su verdadera "fundación" como escritor:

El primero es "El concepto de la nueva literatura", basado en la famosa conferencia leída en el Ateneo de Madrid con menos escándalo que indiferencia.

¹ El Postismo adivinó así, adelantándose a la vanguardia posterior, que esa línea más avanzada de revolución musical del Modernismo no había sido desarrollada por los istmos anteriores, al igual que la función lúdica. Un detalle fundamental es que una de las tres antologías que se publican en España entre 1890 y 1936 sobre formalismos literarios, juegos fónicos, tipográficos y demás artificios definidos en las preceptivas como "extravagancias literarias" fue recopilada por Eduardo de Ory, amigo de Darío y padre del poeta más destacado del Postismo, Carlos Edmundo de Ory, antología que, con el título de Rarezas literarias,(16)recoge abundantes ejemplos sobre todo de modernistas hispanoamericanos, lo que nos vuelve a situar en la línea de revisión de la tradición que supone el Postismo, aunque evidentemente bajo nuevas perspectivas. E. Chicharro-C.E. de Ory: Las patitas de la sombra, op. cit. pág. 186

Ramón admite que este concepto está inspirado "más en vista de lo inédito que de lo hecho hasta hoy". Se proclama contrario "a la frase hecha, al tópico, a lo manido", a la literatura como ejercicio neutral. Para él, "una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones y por todos los anhelos, impasible ante la colisión silenciosa de todas estas cosas, impasible ante la absorción con que denigran la vida, no es literatura." Y luego de la destrucción iconoclasta de lo viejo puede empezar a vislumbrar el carácter de lo nuevo.

La literatura debe ser "sintética", físicamente individualista y personal:

"Todos sus imperativos son carnales y todas sus cosas establecen una sensata y acuciadora correspondencia orgánica entre el mundo y el individuo," tan orgánica que contiene en sí "glóbulos rojos, semen, retina, dermis, y epidermis".

La literatura debe ser furiosamente actual, y exaltada:

"hay que escribir siempre como haciendo TESTAMENTO", hay que huir de lo perfecto y buscar "el desarreglo, la asimetría del estilo".



Lámina 76: Dibujo que fácilmente podría identificarse con un nuevo instrumento sonoro surrealista, típico usado en las conferencias de nuestro amigo Ramón, 1914.

Se pregunta Ramón en el prólogo de su primer libro para exponer su ideario y para someterse a la imagen con que desea ser identificado:

“¿Quién soy? Un joven de diez y siete años que recopila unos trabajos en parte ya publicados, y los ofrece a las gentes ,descubriendo reconditeces de su alma.

...

¿Qué quiero? . . ¿cuál es mi objeto?

Para contestar a estas preguntas escojemos entre las cuartillas archivadas que escribió apasionado, rebotante de entusiasmo, en la reunión íntima de varios amigos no menos optimista (sic) e ilusos, que escucharon, como eco de su propio pensamiento, su improvisación hecha para el periódico que trataron de fundar y que se titularía Plus ultra:

NUESTRO PROGRAMA

"Somos la juventud española que pide ya su puesto en el combate. Nuestro encabezamiento lo dice todo: "¡Plus ultra!" Anhelamos en todos los órdenes el "más allá": mientras no encontremos la verdad definitiva, la fórmula absoluta, nuestros labios repetirán constantemente: más allá. En la confusión circundante va substituyendo a las revoluciones sangrientas, la revolución de las ideas, de las almas: en esa revolución tomaremos parte desde nuestra modestísima posición de soldados bisoños, en este papel humilde que contendrá nuestros primeros tanteos, nuestros torpes ejercicios. Desmintamos la opinión que se tiene de la juventud española, y que la supone sin amor al estudio y al trabajo, sin ojos para el ideal: demostremos peleando, aunque seamos derrotados, que no hemos muerto en la

inacción, que nuestros cadáveres no estaban de espaldas al ideal.”¹

Proclama a la libertad de expresión, libertad de forma, una búsqueda a nuevas realidades aplicada posteriormente en el arte, sus palabras, conferencias, textos, dibujos, actuaciones ya eran un síntoma de que algo estaba cambiando.

Dibujos que nos transportas a las realidades de Ramón, que nos pueden recordar a los poemas de Joan Brossa.



Lámina 77: Serie de siete dibujos en los que la figura aparece como ausencia de tinta, enmarcada en una mancha oval o rectangular tipo sello o tampón.

¹ Citado por Obras Completas, ed. Prometeo, vol I. Escritos de juventud. Boletín RAMÓN nº4, primavera 2002, página 27 Vieja Y Nueva Política En Prometeo Eloy Navarro Domínguez.

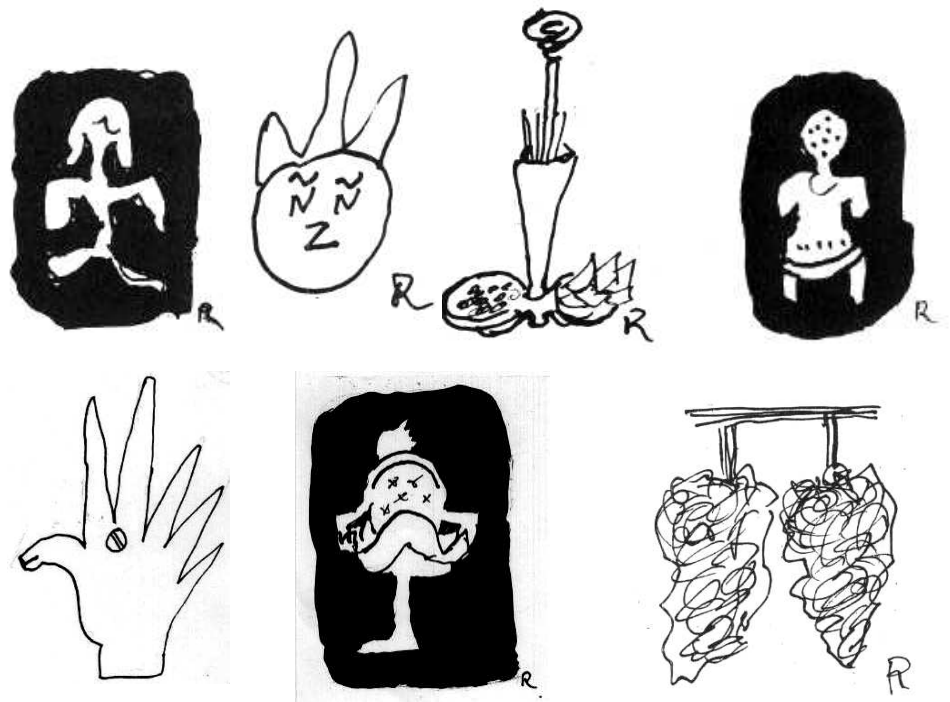


Lámina 78: Dibujos en los que podemos establecer un cierto parecido con poesías de Joan Brossa. Ramón G. de la Serna.

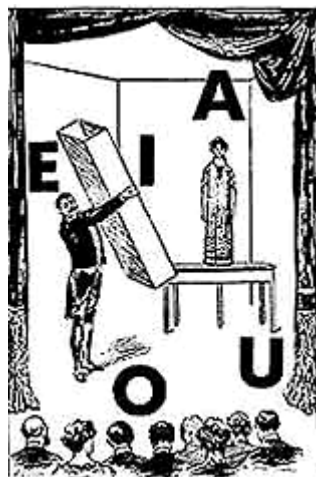


Lámina 79: Magia, Joan Brossa



Lámina 80: Piano, Brossa

La música es sin duda uno de los pilares que sustentan la vida y la obra de Joan Brossa, le gustaba la música por encima de muchas cosas y son constantes las referencias que hace en su obra. “Escuchar música me estimula mas que leer”, afirmó en mas de una ocasión el poeta.

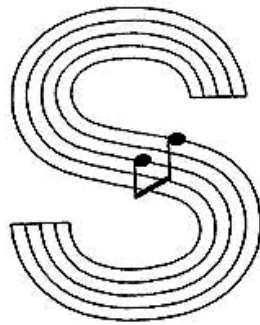


Lámina 81: Poema sonoro, Brossa

Brossa tenía además una faceta tan inusitada como él mismo. Desde la música apreciaba el silencio. Lo valoraba en su relación con el sonido, gramaticalmente recíproca, biológicamente simbiótica, comunicacionalmente interactiva. *“La noche del 20 de noviembre pasado (1998), habíamos cenado juntos en su cátedra del restaurante Sí Senyor. Hablamos largamente del silencio y recitó diversos pasajes de Lorca referidos al silencio. Federico y Joan, dos poetas músicos ahora unidos en su silencio musical”.¹*

¹ Entre-i-surts , *Contrapunt d'Antoni Batista* ,La Vanguardia, 8-1-99

Se pone de manifiesto lo que él llamaba “acciones musicales”, también podemos calificar de la misma manera las intervenciones de nuestro amigo Gomez de la Serna, representaciones teatrales donde la música toma protagonismo a la palabra.¹

"LLUNA" (LUNA)

7 8 9 10 14 18 11
1 2 3 4 5 6 7 8 12
22 23 40 13
27 28 29 30
40 32 12 8 15
29 7 42 6 16

29 7 42 6 16
7 8 9 10 14 18 11
40 32 12 8 15
1 2 3 4 5 6 7 8 12
27 28 29 30
22 23 40 13

22 23 40 13
29 7 42 6 16
27 28 29 30
7 8 9 10 14 18 11
1 2 3 4 5 6 7 8 12
40 32 12 8 15

40 —lluna— 32 i 15
22 23 40 13
1 2 3 4 5 6 7 8 12
29 7 42 6 16
7 8 9 10 14 18 11
27 28 29 30

27 28 29 30
40 32 12 8 15
7 8 9 10 14 18 11
22 23 40 13
29 7 42 6 16
1 2 3 4 5 6 7 8 12

1 2 3 4 5 6 7 8 12
27 28 29 30
29 7 42 6 16
40 32 12 8 15
22 23 40 13
7 8 9 10 14 18 11

¹ Artículo de Jaume Maymó titulat "Brossa i la música". Home curiós per naturalesa i gran amant i coneixedor de l'obra de Brossa, analiza el papel de la música en la obra del artista Brossa.

"CAMÍ"

Les petjades dels bous eren així:

C C C C
C C C C

A l'altra banda devia estar
la quadra.

"CAMINO"

Las pisadas del toro eran así:

C C C C
C C C C

En el otro lado debía estar la cuadra.

"SILENCI"

Escolteu aquest silenci

Brossa, versión original en catalán¹

"Silencio"
Escuchar este silencio

¹ En esta ocasión presentamos los poemas en su versión original, ya que la gráfica es importante en la construcción del poema-objeto. Traduciendo igualmente cada texto para facilitar su lectura y comprensión.

"UN HOME ESTERNUDA"

Un home esternuda.
Passa un cotxe.
Un botiguer tira la porta de ferro avall.
Passa una dona amb una garrafa plena d'aigua.
Me'n vaig a dormir.
Això és tot.

Brossa, versión original

"UN HOMBRE ESTORNUDA"

Un hombre estornuda,
Pasa un coche,
Un boticario tira de la puerta de hierro hacia delante,
Pasa una mujer con una garrafa llena de agua,
Me voy a dormir,
Eso es todo.

"La realidad es un juego, en donde debajo de la realidad
aparente, aparece una nueva insospechada"¹

Brossa

¹ "La poesia és un joc on, sota una realitat aparent, hi apareix una altra d'insospitada",
versión original escrita en catalán por Joan Brossa.

La melodía de 30km de duración

El ciclofón de Philippe Montagne, un instrumento musical que revolucionaría la historia del ciclismo y de la música.



Lámina 82 : Philippe Montagne presenta el “ciclofón”, 30 de mayo de 1914

El 30 de mayo de 1914, influenciado por los postulados del futurismo, el compositor Philippe Montagne presenta el “ciclofón” (o ciclofono non temperado), instrumento musical que revolucionaría la historia del ciclismo. Valiéndose de sus conocimientos en mecánica y armonía, Montagne diseña y fabrica un prototipo, para cuya presentación escribe Vientos de Saint-Étienne, obra de 30 Km de duración.

Debido a que el complejo sistema del ciclofón funcionaba gracias a la tracción de sus ruedas, la música escrita para este instrumento debía ser ejecutada en caminos y rutas. Esto generaba dos tipos de inconvenientes: en primer lugar, el intérprete se veía obligado a transportar abrigo y provisiones, ya que si la obra concluía en zonas rurales, este quedaba a merced de la naturaleza; en segundo, —y esto era lo más delicado— para poder disfrutar de la obra completa, los espectadores debían acompañar al músico a bordo de vehículos que circularan a la misma velocidad que el ciclofón, lo que resultaba muy fastidioso para el público y ocasionaba grandes congestionamientos en el tránsito.

Luego de mucho pensar, Montagne logró resolver ambos problemas: los siguientes conciertos serían interpretados en el Velódromo Municipal.

El éxito de la música para ciclofón fue tal, que su inventor abandonó la composición para dedicarse por completo a la fabricación y comercialización del instrumento. Influenciado ahora por los postulados del fordismo, introdujo en su empresa la novedosa “línea de montaje” y se procuró un stock de ciclofones suficiente para abastecer a toda Europa y EEUU.

Pero los vientos cambiaron cuando un gimnasta neoyorquino de apellido Dick descubrió que podía adaptar el sistema de Montagne a su bicicleta fija. Nació así el “dicklofón”¹, ideal para espacios cerrados y pequeños. El invento tuvo gran aceptación en países de climas fríos y, gracias a sus confortables prestaciones, en poco tiempo desplazó del mercado al ciclofón tradicional. Contra todos los pronósticos, Montagne dijo “no hay mal que por bien no venga” y se dedicó al diseño de indumentaria, otra de sus pasiones.

¿El “ciclofon” actual? Cierta relación existe entre la pieza anterior y la que mostramos en un contexto actual, años las diferencian, pero no su concepto. Cómo el sonido invade un espacio, el tanque que recorría las calles en otra época, etc…….

¹ En 1917, con la intervención de EEUU en la Primera Guerra Mundial, el gobierno norteamericano obligó a Dick a fabricar dicklofones militares. Estos no resultaron de gran utilidad para el combate.

El vídeo de 15 minutos de duración de una guitarra eléctrica (amplificada) que es arrastrada por un camión grúa a lo largo de las áridas carreteras de Texas no sólo produce un ruido extraordinario, sino que también trae a la mente todo un espectro de referencias, desde linchamientos hasta road movies.



Lámina 83 : Christian Marclay, Arrastre de una guitarra, 2000. Fotograma del video

Podemos establecer otra semejanza del proyecto anterior, “ciclofón”, incluso con algunos dibujos de inventos de Leonardo da Vinci, con la obra de Sigismond de Vajay, instalaciones-escultóricas, en los que el factor sonido-espacio juega un papel importante.

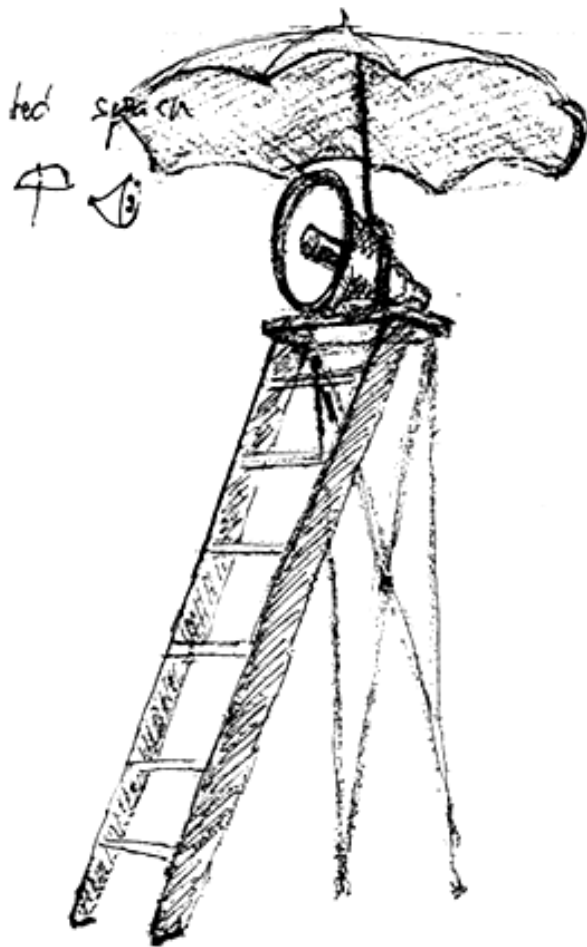


Lámina 84 : Sigismond de Vajay, *Heróe protegido*, 1998

2.4.1 Experimentos sonoros dentro de distintos movimientos de vanguardia

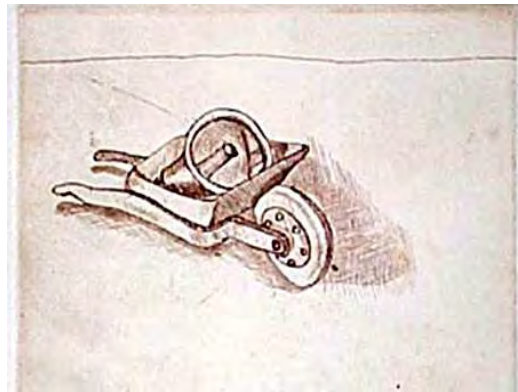


Lámina 86 : Sigismond de Vajai, *Viajes* 1998



Lámina 85 : Sigismond de Vajai, *Discusión*, 1998

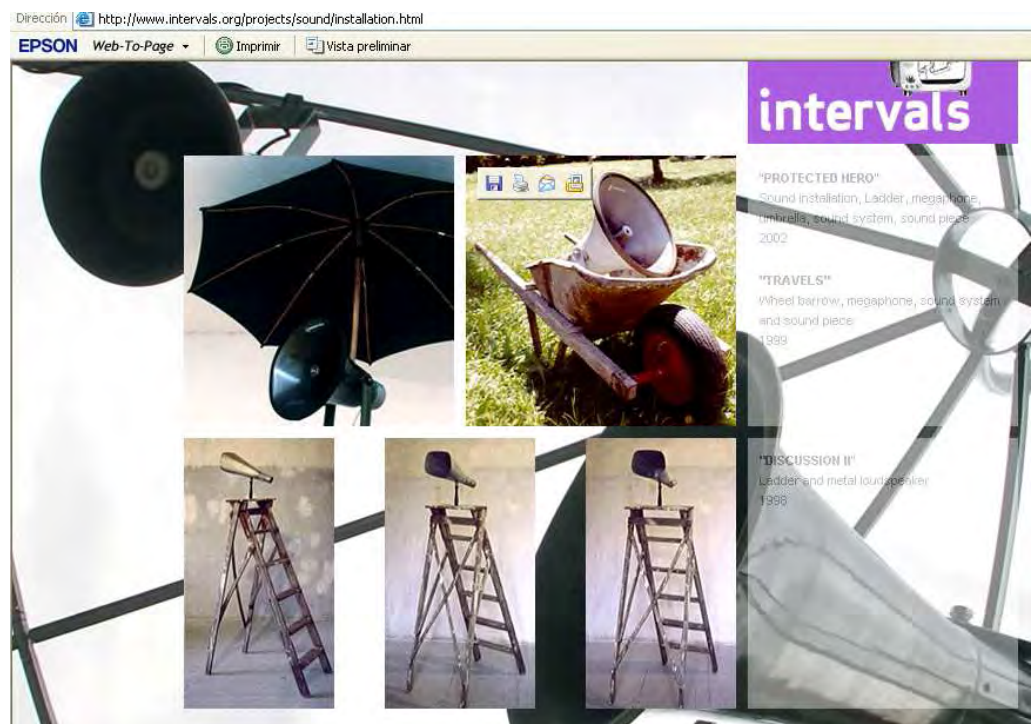


Lámina 87 : Página Web de intervals.org



Lámina 88: Vajai, *fuego swiig*, objetos sonoros, 1999



Lámina 89: Vajai, detalle de la escultura: *El imperfecto*, 2001-2005

2.4.2 La relación entre el tiempo y el espacio desde la perspectiva de Ramón Gómez de la Serna

EL RELOJ DE LA PLAZA DE LA VILLA

(A Ramón Gómez de la Serna)

¡Cómo sitúa a Madrid, en el crepúsculo nocturno, este reló amarillo, sordirrojo, contra el profundo cielo morado del poniente, en cuyo día perdurable gotea, pura y libre, la estrella! ¡Aquí sí que pesa por abajo la ciudad; que tiene más cimientito que cuerpo; que se ha arraigado en los subterráneos siglos! De donde quiera que se venga a la Plaza de la Villa, se entra bien, como en un baño, en ella. –Y a estas horas de las siluetas, hora única en las ciudades mal mezcladas, como Madrid, ya, gracias a Apolo, los bellos criados negros de la noche han arrollado, pateándolas, las ridículas alfombras del jardinero mayor, ese... Mago ¡Manuel Machado, por Dios vivo! Sólo quedan, a la escasa luz artificial de estos tiempos pobres de guerra, la Plaza –no estas casas, la plaza en sí misma–, el ocaso, la estrella y el reló; el eterno reló, superviviente sobre aquel Madrid ancho, de dos pisos, tendido, abierto al cielo grande, que pudo ser en una hora ue pasó, que no sé –¡reló amarillo!– si sigue todavía semi siendo en tu hora presente, ni si, un día y del todo, será.¹

¹ Boletín RAMÓN nº4, primavera 2002, página 82



Lámina 90: Conferencias e intervenciones de Ramón G. de la Serna

Transcripción del texto que aparece en este cartel anunciador del CIRCO AMERICANO, para su correcta lectura ya que la ilustración estaba algo borrosa por el paso del tiempo.

“Al agasajarme, con esta honrrosa función, el Circo Americano no exigía de mí más que el que presenciase el espectáculo desde

el palco central. Yo soy el que ha decidido mezclar la literatura a la noche del Circo, ya que se me ofrecía su alma con tan abierta franqueza.

¿Qué aforro grandes peligros? No lo creo. El público del Circo es distinto a los otros y su receptividad es mas bondadosa.

En el Circo todos volvemos al Paraíso primitivo, donde se tiene que ser más justo, ingenuo y tolerante. Al intervenir yo en el espectáculo solo quiero hacerme perdonar al ser el homenajeado, tiendo gesto de ironía y de rebelde e independiente buen humor.

Quedaré colgado del trapecio como una horca toda vanidad, precisamente para escarmiento de esos presuntuosos y solemnes caballeros, que no comprender el Circo.”

Ramón Gómez de la Serna

Su discurso, leído desde el trapecio, es la única oración seria, formal, digna de orador y oyentes, de cuantos he leído estos días. Estuvo bien, admirable, representativo, el humorista honrado en el Circo Americano. Sacó un frac recién hilvanado, como la casaca de estadista, hecho de pronto. Subió al trapecio por una escalera, como a la horca los héroes de la libertad. Y en el trapecio leyó el discurso. Es la única tribuna libre. Desde ella enseñó el humorista a escribir con equilibrio a sus compañeros. Descendió por la cuerda y no utilizó para subir ese medio, digno

de los que gatean por los escaños, propio de los arribistas. Felicito al tocayo de Narváez, de Cabrera, de Campoamor y de Valle-Inclán, cantor de los artistas de circo.¹

En esta interpretación, el peso que la conciencia del hombre adquiere, otorga su valor a toda percepción de realidad. Por lo tanto, ninguna realidad es posible sin el concepto consciente de la existencia.² Sin salirnos del campo de nuestro trabajo, comparemos el siguiente fragmento de la teoría de Einstein con un fragmento de *El novelista* (1923) de Gómez de la Serna³:

El novelista Andrés Castilla oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbraba a poner sobre la mesa, porque el otro quedaba demasiado en la penumbra para ver la hora tantas veces y tan rápidamente como lo requería su impaciencia. « ¿Es que pueden ser los dos tiempos el mismo?», se paró a pensar el novelista. Se diría, realmente, que el tiempo del reloj grande de pared era más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no envejecería nunca demasiado, mientras el reloj rápido, con mordisconería de ratón para el tiempo, con

¹ Carta de Roberto Castrovido, en la Voz (de automoribunda, capítulo XLIX). Ramón en el circo (Americano) 1. Primera edición, 1917, imprenta Latina, Madrid; 2. Sempere 1926, Valencia; 3. Simon Kra 1927, París; 4. Lauro 1943, Barcelona; 5. Espasa Calpe 1968, Madrid; 6. Plaza y Janés 1987, Barcelona.

² Albert Einstein, *Teoría de la relatividad especial y general*, Madrid, 1921

³ Gómez De La Serna, Boletín RAMÓN nº9, otoño 2004, p.9 , "El Novelista", *En Obras Completas*, T. X, pp. 207-496 [209].

goteo instante más que instantáneo, le envejecería pronto. «No es la misma clase de tiempo el del uno y el del otro», concluyó el novelista, «... Realmente escribo menos cuartillas en el tiempo que señala este reloj de bolsillo, que en el que señala el otro... Sólo que del otro me olvido 25, y eso hace que me emperece; y con éste delante, corro, me precipito, veo que hace un rato eran dos horas más temprano que ahora», acabó por dictaminar, dentro de sí, el novelista.

El novelista de Gómez de la Serna no termina aquí. Cuando Einstein se pregunta acerca de la identidad del tiempo entre dos objetos, el novelista se cuestiona si dos tiempos pueden ser el mismo. En sus obras construye caligramas conceptuales y no visuales. RAMÓN no necesita alterar la representación gráfica del discurso narrativo para generar en el lector nuevas relaciones entre las palabras (palabras objeto), sino que al contrario, elige el sistema tradicional de disposición gráfica y construye alternativas conceptuales en el modo en que las palabras se relacionan en la mente del lector (objetos palabra) y en los que intervendrá tanto el intelecto como la intuición. De esta manera, consigue meter la casa dentro de los objetos y no al revés.

2.4.2.1 Nuevas forma de mirar que multiplica las perspectivas

Ramón crea su famoso cóctel de poesía y de humorismo a partir de unos objetos muy prosaicos: en París, es la pipa, ya citada, que le permite greguerizar sobre... ¡el cáncer!, gran obsesión suya, el barco de la Armée du Salut, "arca de Noé de los vagabundos" le permite sacar unas greguerías. Un poco más lejos, son los sobres de semillas en las pajarerías de la Île de la Cité los que excitan su ingenio:

"Esos sobrecitos con apariencia de magia japonesa, en que parece que hay siembra de pisapapeles, modelos para copistas de esas miniaturas que se esconden bajo el cristal" ¹

El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía al horror al vacío, una reacción contra ese horror (...) No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle.² "Las palabras y lo indecible".

¹ Boletín RAMÓN nº5, otoño 2002, página 7

² Revista de Occidente, 1936, Tomo LI, pp. 56-87, pp. 63-65.
Boletín RAMÓN nº5, otoño 2002, página 16

LA PARODIA EN LAS SITUACIONES

Especial interés tiene el capítulo IX (“Un baile de máscaras”), que se enmarca en una localización lujosa y operística propia de la comedia galante. Este episodio enlaza con el titulado “En el salón de los figurantes” (capítulo V), cuyo universo alegórico y artificioso se imbrica con la tónica del “mundo al revés” que tan bien supiera desarrollar Gracián en *El Criticón*. En el capítulo XIII (“Detrás de los decorados del teatro”), Ramón parodia ciertas escenas costumbristas del mundo del teatro, que nos remiten a Mesonero Romanos o al Moratín de *La comedia nueva*.

El desenlace del episodio, ubicado en un café provinciano, recoge el eco de las viejas tertulias en que se rememoran tiempos mejores para el teatro (“¡Qué Hamlet aquel! ¡Qué Hamlet!”), mientras que se “saludan” con inusitada vehemencia las modas de un presente ya anacrónico y añejo.¹

¹ (“¡Muerte al autor modernista! ¡Muerte!”). Boletín RAMÓN nº5, otoño 2002, página 30
„La Estructura Paródica En El Incongruente, De Gómez De La Serna Luis Bagué Quílez
(Alicante, Marzo 2002)

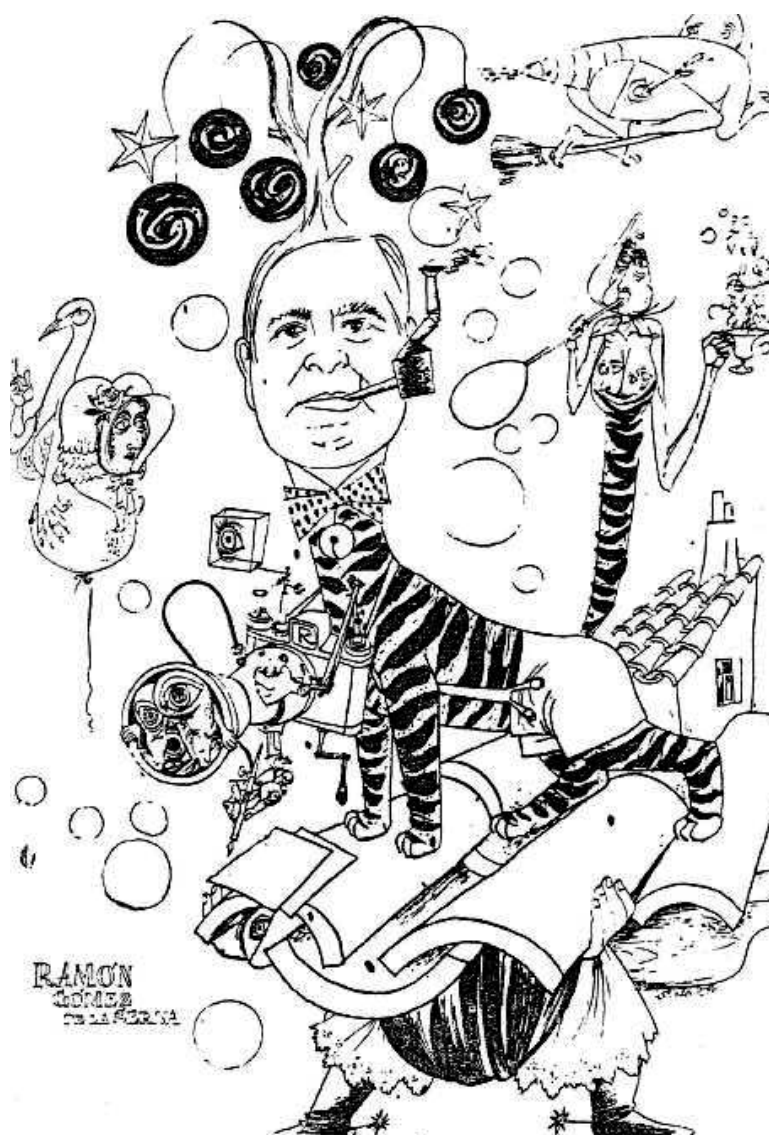


Lámina 91: R. Ramón Gómez de la Serna visto por Lorenzo Góñi

Respecto del silencio, podemos citar varios ejemplos, como en *La corona de hierro* (1911), en la que hay idas y vueltas, efectuadas en silencio, a lo largo del escenario:

“Pausa. El rey sigue buscando las tres dimensiones de la figura [del retrato] y, como quien va con cuidado siguiendo las vueltas a una persona, él va de un lado a otro como al encuentro del perfil y de la nuca, que sólo los malos reflejos [...] evitan que halle, y que al contrariarle le vuelven al centro de nuevo [...]. Hay una larga pausa en que silenciosamente el Rey se mueve como reacio a no creer en el perfil [...]. De pronto se detiene y se vuelve al Íntimo “.

Lo mismo pasa con *Los sonámbulos* de la pieza homónima (1911), incapaces de expresarse normalmente sino « con movimientos fibrilares en todo el rostro », pieza en que las pantomimas son un buen (re)medio para expresarse, puesto que gestos y mirada compensan el hablar:

“Silencio. / Por la puerta del fondo llega una sombra, que entra en la oscuridad con una decisión como de quien encuentra el salón con su gran *araña* encendida [...]”.

En la pieza *La utopía II* (1911), que muy poco tiene que ver con una pieza homónima anterior de Ramón que data de 1909, se pueden leer asimismo numerosas escenas con pausas y silencios, y hay también una alusión a la música con el personaje de El de la flauta, cuya obsesión es creer que nadie se le oye tocar. La pieza acaba con el sonido de la flauta, pero ya es tarde, para él, según parece:

“De pronto, cuando ya cae el telón lentamente, se escucha la fluidez de una flauta lejana e inconsolable en el *decrecendo* de la sinfonía en *do menor* de Beethoven “.

En realidad, en el caso del final de *La utopía II*, se hace hincapié estas sinestesias plástico-musicales, aún al estado de esbozos en su teatro, se despliegan realmente. Como lo dice Herrero Vecino, estos procedimientos ramonéanos se integran de pleno derecho en los proyectos vanguardistas:

“Pronto incorporó [Ramón] intuiciones que compartía con diversos movimientos vanguardistas: una nueva forma de mirar que multiplica las perspectivas; creación por encima de imitación; fragmentación de la realidad; anulación del punto de vista único; eliminación de la distancia estética entre obra y público;

superposición de los planos de la realidad [...]”. Las vanguardias concebían el arte como un juego, y este sentido lúdico es lo que se refleja en las creaciones de este poeta. Las greguerías son textos breves en los que se parte de objetos y circunstancias cotidianas para después ofrecer asociaciones que no responden a la lógica de la realidad y así producen un efecto de sorpresa.

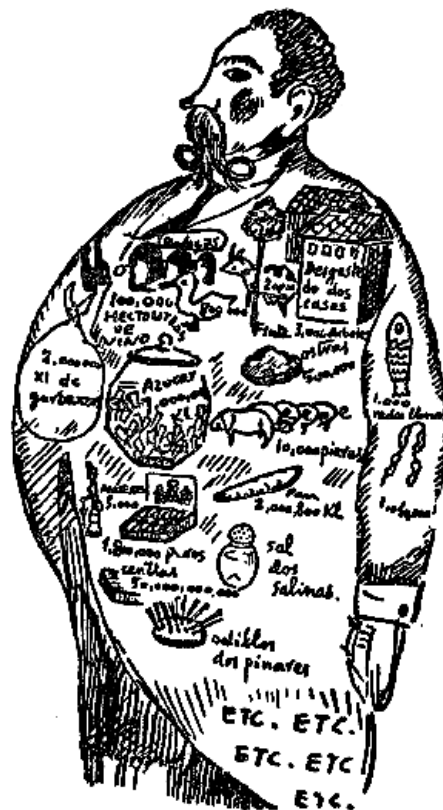


Lámina 92: El hombre estadística, Ramón Gómez de la Serna.

Muy temprano sintió la necesidad de ampliar su medio de expresión con las palabras añadiendo las de las imágenes y sus colecciones de greguerías, y *el hombre estadística* sus artículos en la prensa comenzaron a aparecer ilustrados con sus dibujos inspirados para la ocasión en la poética sugestión del momento. Si las imágenes con frecuencia nos dicen más que las palabras, en su caso poseen un especial encanto. En momentos en que la ilustración comen.¹

Don José Ortega y Gasset lo definió así:

“Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el superrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. Los mejores ejemplos de cómo, por extremar el realismo, se le supera –no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida–

¹ *Mosaico Ramoniano*, Antonio Fernández Molina .Escrito En El Año Del Centenario De Ramón, *Los Dibujos De Ramón Gómez De La Serna*.

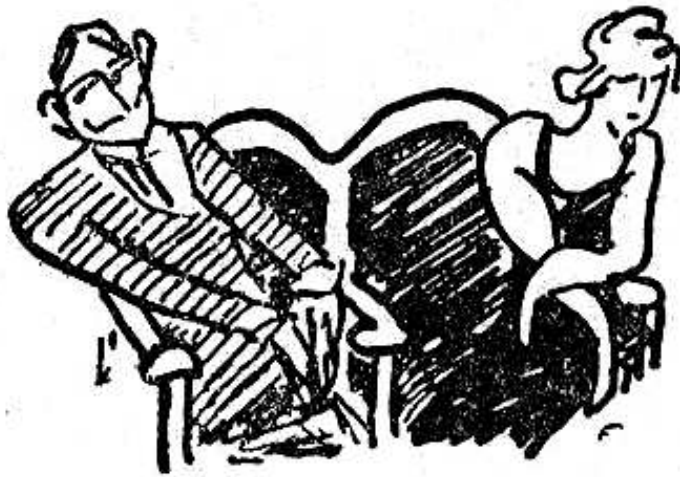


Lámina 93: *Posturas musicales*, R.Gómez de la Serna

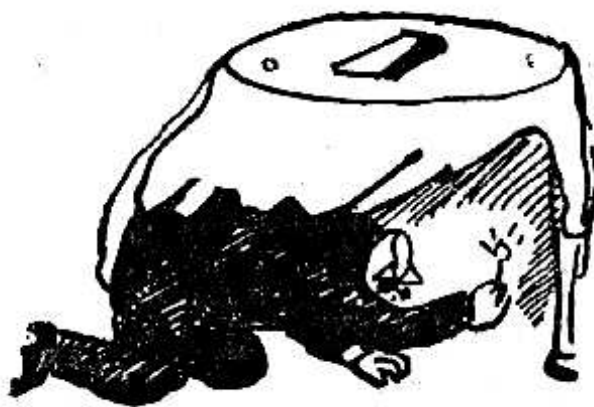


Lámina 94: *Buscando la cabeza*, R.Gómez de la Serna



Lámina 95: Tertulia en el café del Pombo, Madrid, Alfredo Palmero

"las conversaciones de Pombo son irreconstruibles (...) porque la trivialidad es la más pura trivialidad, la trivialidad y la incoherencia máxima en que se descansa. Mi afán era ese en la tertulia elegida; una charla inocente, impublicable, sin brillantez, sin alardes, sin premeditaciones, gracias ni reservas, ni graves polémicas, ni insistentes críticas que pongan triste de meditación el Café". Como señalaba Ramón

Sus reuniones rezumaban siempre un sentimiento de amistad y una alegría delirante, mezclada con los más histriónicos juegos de palabras, adivinanzas, chistes, y todo lo que se pueda derivar del lenguaje. Allí se cultivaba la novedad por la novedad.



Lámina 96: La sagrada Cripta de Pombo, Alfredo Palmero

El Café se llenaba de tipos extraños, locos charlatanes, inventores chiflados, poetastros,...

Con el afán de mostrar su innovación al maestro de los innovadores. Los tertulianos comentaban, se reían, y hacían un sarcasmo hiriente a veces, que tenía mucho de número de circo, y algo de una postiza crueldad. Las noches de Pombo eran una sorpresa continua. El tema de conversación podía ser cualquier novedad, algún personaje extraño que apareciese por allí, o el disparate más inesperado, sobre el que los tertulianos abundaban con una exquisita ironía. En ocasiones Ramón llegaba cargado con numerosos ejemplares de su última novela y con su voz chillona decía: "Hoy tocan libros". Era el momento de gloria del escritor: "mi objeto, al escribir libros, es que llegue esa noche en que los reparto en Pombo en cuyo sótano tengo un gran depósito". Así se pasaban las noches, entre cafés y leche merengada, o copas de ron, coñac y pipermin.¹

¹ Ramón Gómez De La Serna, *Pombo*. Biografía, p. 132. Boletín RAMÓN nº11, otoño 2005, p. 74

2.4.2.2 Los herederos de Ramón Gómez de la Serna, Tristán algo mas que un pseudónimo

Adquiere especial interés la muy desconocida película *Manicomio*¹, primera adaptación del autor llevado a la pantalla por Fernando Fernán-Gómez y Luis María Delgado en 1952 que constituye posiblemente el único momento en el que el cine español se ha acercado al espíritu de la obra de Ramón. Fernán-Gómez entra de este modo en contacto con el pequeño círculo de cine vanguardista que se movía en la Barcelona de la época, encabezado por el propio Serrano de Osma, su habitual ayudante de dirección Pedro Lazaga y el escenógrafo Ubieta, responsables de la revista *Cine Experimental*.

¹ El proyecto de *Manicomio*, por lo tanto, no era nuevo. Una primera versión había sido redactada por el propio Fernán-Gómez junto a su antiguo colaborador Manuel Suárez Caso: no resultaba difícil suponer que el proyecto no dejaba de ser un auténtico disparate en la España *preburrotaxi*, pero aún así fue presentado por sus autores al concurso anual del Sindicato Nacional del Espectáculo. Por supuesto, fue completamente ignorado por el jurado de los premios, pero Fernán-Gómez no cesó en su empeño de llevar adelante esta historia "*felizmente insensata*". Pronto manejará una segunda versión del guión, reescrito con su amigo Francisco Tomás Gómez, que continuará intentando llevar a la pantalla pese al fracaso inicial. Cuando, de manera un tanto inesperada, se materializa la posibilidad de rodar la película tras la suspensión de Aeropuerto, urge encontrar financiación para el proyecto. Fernán-Gómez, dispuesto a no dejar pasar la oportunidad, decide invertir en la película sus ahorros y aprovechar su círculo de amistades para completar el presupuesto de la película: en un plazo brevísimo se consigue un excelente reparto de técnicos y actores (Antonio Vico, Julio Peña, Susana Canales, Elvira Quintillá, Vicente Parra, Manuel Alexandre...) que acepta entrar en la película en carácter de cooperativa gracias al bajo costo de la misma y al bajo tiempo de rodaje que prevé el plan de producción.

“Me parece que el cine español, de una manera o de otra, debería haber bebido más en la corriente del 98 o en la generación de García Lorca o Gómez de la Serna”

Fernán Gómez

El esquema narrativo de la cinta lo llevaba el relato de Edgar Allan Poe *sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma*, historia en la que el escritor narraba el caso de un viajero que, invitado por el director de un manicomio francés a pasar la noche en su institución y poder comprobar así los resultados de su revolucionario sistema de curación de la locura, termina descubriendo con horror que los enfermos han conseguido apresar a los doctores y han asumido sus roles en el edificio. Trasladando la acción a la España del momento, los guionistas imbrican tres historias adicionales que ilustran el relato central y que muestran la difusa línea que separa la locura de la lucidez: así lo señalaba la frase de Shakespeare que abría la película tras los títulos de crédito: *“Señor, danos una brizna de locura que nos libre de la necedad”*.

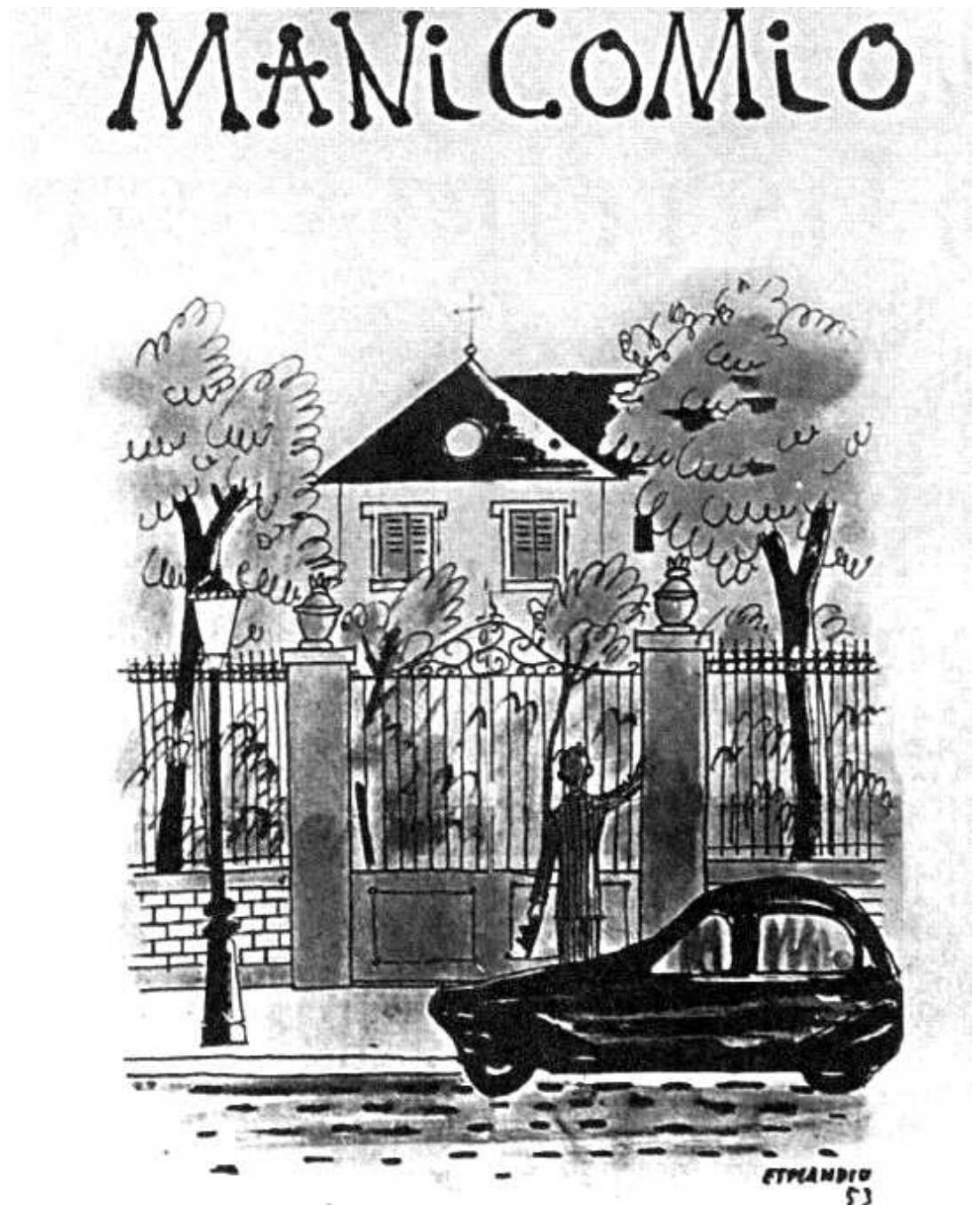


Lámina 97: Publicidad de la película Manicomio

Tres empleados de la clínica narrarán a Carlos las respectivas historias sobre lo sucedido en el manicomio: supuestamente, historias narradas por un cuerdo, que sin embargo descubriremos no son más que las propias vivencias de los narradores, locos que han tomado las riendas de la institución encarcelando a los doctores.

Destaca brillantemente en la película el primero de estos relatos, el basado en el cuento de Ramón *La mona de imitación*, que servirá de arranque a la película y marcará las pautas de la misma. El relato del hombre que se ve obligado a matar a su mujer “*porque me hacía burla*”, desesperado al ver que ésta repetía sistemáticamente cualquier palabra que él pronunciase, y que se ve obligado a repetir el proceso con el inspector de policía que le interroga en comisaria por el crimen cometido, da lugar a los mejores momentos de la película y constituye sin duda alguna uno de los mejores episodios breves que jamás haya dado el cine español.¹

¹ Rodaje Durante El Cual Federico Fellini Ofreció A Fernán-Gómez Uno De Los Papeles Protagonistas De Los Inútiles (I Vitelloni, 1953), Que El Actor Se Vio Obligado A Rechazar Por Compromisos Laborales Adquiridos Anteriormente. En El Teatro algunos Apuntes Sobre Intermedialidad Y Vanguardismo En El Teatro De Ramón Emmanuel Le Vagueresse.

Si nos fijamos en el logotipo de los “postistas” del hombre fumando con la mano, encontramos una semejanza en la imagen que nos da Ramón tras muchas fotografías y escritos. ¿Una casualidad o una causalidad?, simplemente lo exponemos como parte de este análisis, influencias unos de otros, y un gran enriquecimiento para nosotros.

Tristán algo más que un pseudónimo–

*...fumador de pipa, tocado con un chambergo blando y una bufanda a cuadros.....*¹ imagen que se repite en las fotografías de la Orden de Toledo.

*...nuestra pipa, tetera, bastón y corbata...*²

¹ Ramón Gómez de la Serna, Obras Completas I, “Prometeo” I. Escritos de juventud (1905–1913), ed. I. Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, Pág. 462. Referencia en textos “Herederos de Ramón Gómez de la Serna”, por José Carlos Mainer, Luis Buñuel, el ojo de la libertad, ed. Residencia de estudiantes, Fundación ICO. 2000. Pág 68.

² Retrato de Panini sobre Ramón

...no agradecemos previsto de dotes curativas del Postismo. El Postismo no es un si acaso, un alimento. A lo sumo pudiera ser un preve en el sentido de diversivo.

¿Quién será ese hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca?



Lámina 98: Imagen más clara del pensamiento POSTISTA *“Un hombre que se ríe en una silla y fuma con la mano y con la boca, 1944*

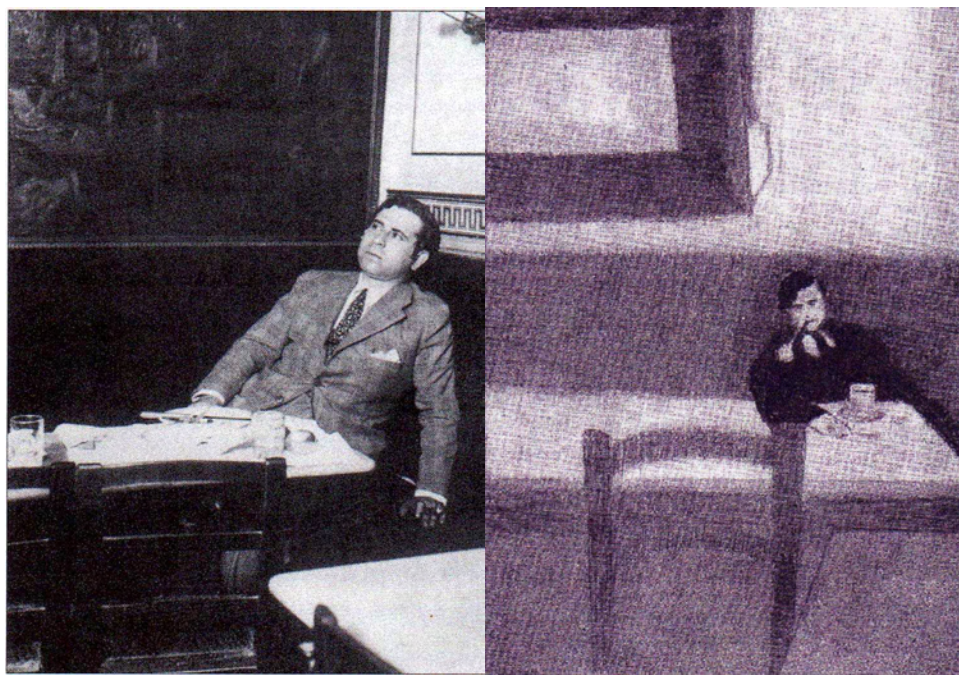


Lámina 99 : *Ramón en el Pombo fumando*

Lámina 100 : Dibujo de Bartolozzi, *“Yo espero solo”*, de Ramón en el café del Pombo, 1915

Ramón, *“UN MIRADOR”*, ni un pensador, ni un escritor, como se autodefine en la propaganda de uno de sus libros, titulado *Tapices*, en 1913.

Mirar es la parte más importante.

*“La única facultad verdadera y aérea: Mira. Nada más.”*¹

*“El creador del gran plano en la literatura”*²

Otra relación se puede observar en los banquetes de las artes, en las tertulias del café, los ritos del Pombo y conferencias en los lugares más insólitos, con las reuniones posteriores en 1924, de la llamada Orden de Toledo.

¹ Serna, op. cit., p. 905.

² Palabras que Buñuel nos dejó en su artículo “del plano fotogénico”, *La Gaceta Literaria*, nº 7, Madrid, 1 de abril de 1927, pp. 154-157.



Lámina 101: Salvador Dalí, Maria luisa Gonzalez, Luis Buñuel, Juan Vicens, José María Hinojosa, José Moreno Villa. La Orden de Toledo, en las Ventas de Aires (Toledo, 1924)



Lámina 102 : Reunión de la Orden de Toledo en la Venta de los Aires, Toledo, 1924.

2.4.2.2 Los herederos de Ramón Gómez de la Serna, Tristán algo mas que un pseudónimo



Lámina 103 : José Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Maria Luisa González, Salvador Dalí, José María Hinojosa. Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid.

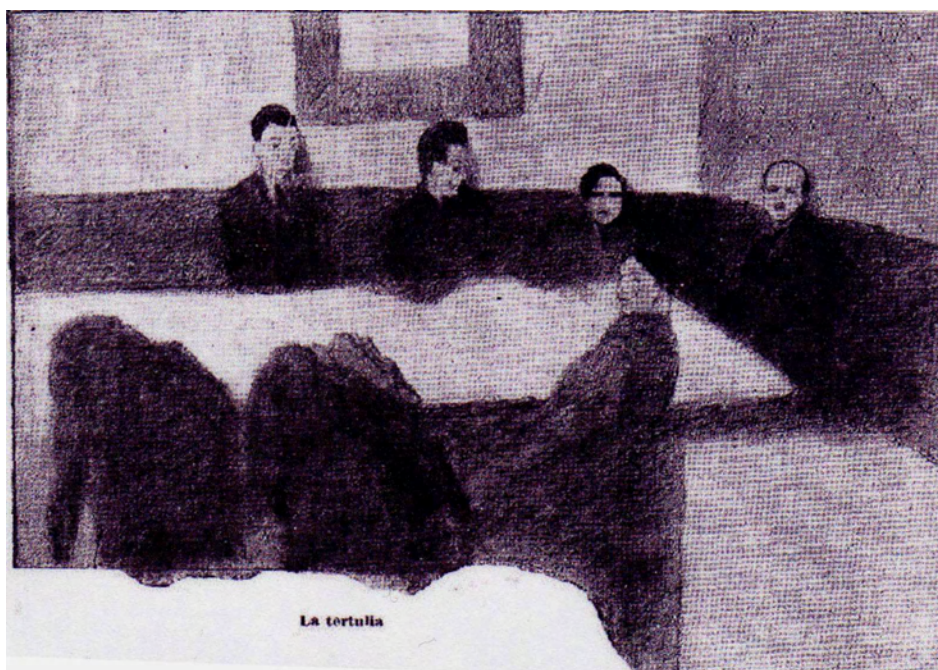


Lámina 104 :“La tertulia”, dibujo de Bartolozzi, 1915



Lámina 105: Banquete de honor de Ramón Gómez de la Serna en el café Oro del Rhin, Madrid, 1923.

EL VALOR DE LAS PEQUEÑAS “COSAS” calificativo que aparece a lo largo de muchas de sus obras, nuevas miradas de lo cotidiano para hacerse levantar de las sillas con nuevos pensamientos y reflexiones de nuestro entorno.

Una manera de entender la vida fuera de lo establecido hasta el momento.

..... “Gog opta por visitar a Gómez de la Serna en su tumultuosa tertulia de Pombo y allí Ramón le implica en el descabellado proyecto de fundar una liga de los Derechos de los Minerales, consecuencia de su descubrimiento de que las cosas inanimadas sienten y padecen: los grifos y cañerías cuando los atraviesa el agua helada, los martillos cuando golpean, las herraduras cuando han de pisar excrementos”...¹

Mas allá de las premisas para pertenecer a la Orden de Toledo, fundada por Buñuel en 1923, tendríamos que decir que eran actos artísticos, y nos paramos para analizar sus largos paseos por la ciudad, el vagar por las calles, y el alto que hacían en el camino en la tumba del cardenal Tavera, esculpida por Berruguete. Imagen que podemos ver en la película del mismo autor, Viridiana.

¹ Ramón era un encuentro inevitable en la España de entonces: En 1931 Giovanni Panini publicó Gog, su personaje central, recorre el mundo visitando a distintos personajes entre ellos a Ramón. Gog llega a Madrid y pregunta al director del hotel qué hombres vale la pena conocer en la capital, y le recomienda que visite a Ramón.

Cuando Catherine Deneuve se inclina sobre esta imagen fija de la muerte.



Lámina 106 : Fotogramas película Viridiana, Buñuel, 1961

“Cierra tu ojo físico a fin de ver (...) con el ojo del espíritu”

Friedrich.¹

Octavio Paz nos dejó escrito este pequeño párrafo describiendo la figura de Buñuel:

Sirviéndose del sueño y de la poesía o utilizando los medios del relato filmico, el poeta Buñuel desciende al fondo del hombre, a su intimidad más radicalmente e inexpresada (...).Pero a veces un artista logra traspasar los límites de su arte; nos enfrentamos entonces a una obra que encuentra sus equivalentes más allá de su mundo. Algunas de las películas de Luis Buñuel (..) sin dejar de ser cine nos acercan a otras comarcas del espíritu: Ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo, a Péret, un pasaje de Sade, un esperpento de Valle-Inclán, una página de Gómez de la Serna(..)

Supo caracterizar con precisión cómo una vida definida por el exilio y la movilidad permanente lo había obligado a asimilar en su obra las matrices culturales de distintos momentos y lugares

¹ Luis Buñuel parecía esta haciendo eco del consejo de Friedrich. No sería la última vez que Calanda siguiese la huella de los románticos. *Luis Buñuel, El ojo de la libertad*, Residencia de estudiantes, fundación ICO.2000.PAG 19.

en que vivió, nos cuenta Román Gubert al distinguir las distintas influencias de los viajes en Buñuel que influyeron en su obra. Principios de un nuevo lenguaje de juego musical y repeticiones de palabras inconexas llenas de nuevos cambios que dejaron paso a un nuevo arte. Una huella del teatro del absurdo de Ramón G. de la Serna.

*Dicen que tienes cara
(balalín)
de luna llena
(balalán)
Cúantas campanas ¿oyes?
(balalín)
No me dejan
(¡balalán!)
Pero tus ojos... ¡Ah!
(balalín)
...perdona, tus ojeras...
(balalán)
y esa risa de oro
(balalín)
y esa...no puedo, ésa...
(balalán)
Su duro miriñaque
Las campanas golpean.
¡Oh, tu encanto secreto!...,tu...
(balalín,
lín
lín lín...) Dispensa.¹*

¹ Poema de Lorca describiendo la cabeza de Buñuel. Aparece recogido en Agustín Sánchez Vidal, Buñuel, Lorca y Dalí: el enigma sin fin, Barcelona, Planeta, 1988. Publicado en Luis Buñuel, *El ojo de la libertad*, Residencia de estudiantes, fundación ICO.2000 p.24.

2.5 Arte experimental, comienzo de una nueva época. Otra manera de ver la realidad.



Lámina 107 : Fotograma de Salvador Dalí pintando en el exterior de su casa de Portlligat, 1948

Poemas en los que se encuentran las imágenes que luego incluirá en sus películas donde se percibe una clara influencia del mundo de Ramón y la greguería sustituido por un collage surrealista.

EL ARCO IRIS Y LA CATAPLASMA

¿Cuántos maristas caben en una pasarela?
¿Cuatro o cinco?
¿Cuántas corcheas tiene un tenorio?
1.230.424
Estas preguntas son fáciles
¿Una tecla es un piojo?
.....

¿Saben cantar los policías? ¿Los hipopótamos son felices?¹

En su primera proclama de Pombo (1915), Ramón, en un alarde de ingenio no exento de las obligadas dosis de provocación, propuso olvidarse del pasado en aras del futuro. Tres años después, Rafael Barradas traía a Madrid desde Barcelona su experiencia vibracionista. Dalí, influido por la obra de Barradas y estimulado por la imaginación de Ramón, dejó testimonio de las andanzas y callejeos nocturnos en una serie de dibujos realizados en 1922. Las tertulias de los cafés, el ir y venir alocado por las calles de Madrid...

“Estilo residente” denominado así por Santos Torroella, inquieto, libre, desenfadado y provocador. Un arranque del surrealismo en España, cuyo manifiesto, se dio a conocer en París, 1924.²

¹ Pedro Chistian Garcia Buñuel, Recordando a Luis Buñuel, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985. en Luis Buñuel, El ojo de la libertad, Residencia de estudiantes, fundación ICO.2000 pág 27.

² Traducido por Fernando Vela en Revista de Occidente 2 meses después.pág 25

Con esta carta de Juan Ramón Jiménez a Ramón Gómez de la Serna, podemos analizar los distintos cambios que se estaban produciendo en las artes, un claro reflejo de lo expuesto anteriormente, detrás de cada palabra y frase hay mucho más que un comentario sobre el libro que había escrito su gran amigo Ramón, ya que usaban la revista Prometeo como un debate abierto de los nuevos pensamientos artísticos.

A RAMON GOMEZ DE LA SERNA

Mi querido Ramón:

le quisiera decir estas palabras en secreto. Sólo en secreto nos entenderíamos. Porque surgen tantas cosas incoherentes de esa soledad, de ese desierto de palabras de su libro! Es de una mímica tan reveladora, tan comprensible y tan inexpresable!

Albert Samain, el doliente cisne de *Au Jardin de l' Infante*,—á quien algunos de estos que se obstinan en clasificar el alma, han colocado entre los poetas de segunda clase, viendo las cosas del revés, poniendo el espíritu fuera y la materia dentro—dice á una mujer inefable, en su *Musique confidentielle*:

«... Ne parle pas,
Ou si bas
Que ce soit un secret vapoureux qu'on devine...»

En esta época de palabras huecas y de libros de redoblante y de caracol, cuando ciertos sonoros albañiles intentan construir por contrata y á ladrillazo limpio el palacio divino de la poesía, nada es más apetecible para el corazón que un armiño de secretos. Vuela el alma de las palabras ideales por sí sola, en una vibración de oro que procede del silencio, enorme hervidero de un universo que no quiere hablar, preludio confuso de una voz malograda de niño...

Su libro... He recordado, leyéndolo, á ciertos modernos pintores alemanes—ve usted el *Jugend!*—Leo Putz, Julius Diez, R.-M. Eichler, Ferdinand Spiegel y otros,—continuadores del gran Böcklin, aquel mitológico, y de los impresionistas franceses, que vieron, Manet sobre todo, una realidad sensualizada,—tienen una inquietud descontentadiza de lo real, que amontona fantasías y lirismos tentadores, como en un universo extraño, vivido ya, ó sentido solamente, pero que existe, sin duda, en alguna parte. Es como una vida en que lo normal fuese el sueño y la vigilia fuese el reposo. Dramaturgias y madrigalerías que se alumbran momentáneamente en los rincones del cerebro, surgen, al conjuro del arte, para superponer á la vida monótona estampas de belleza, que son como una subvida nuestra que hay que encarnar, que elevar, que poner al nivel de nuestra humilde vida cotidiana. Algo absurdo, delirante y descontentadizo hay en las creaciones de usted. Son como un crepúsculo subterráneo, ó visto desde una cárcel, algo de luz sombría que surgiera de pronto á la luz abierta, en una aspiración inextinguible. Ibsen y Maeterlinck hicieron esto, arrojaron al mundo de fuera difusas sombras interiores, que erraron antes, libremente, como en unos felices Campos Elíseos, por los parques y las montañas de sus corazones y de sus cerebros; por eso sus obras parecen á muchos pedestres charlatanes, falsas y monstruosas... La pureza, la bondad, el amor, qué son, al fin y al cabo, sino delirios de poetas silenciosos?

Hay una realza íntima, que no se contamina de oropel, que es muda ó que habla bajo, que, con todos los espejos hacia dentro, multiplica los ensueños hasta morir de verdaderas enfermedades de emoción y de fantasía. No será la salud, ni la fuerza quizás— aunque, no es fuerte la verbena azul que vive debajo de la roca?— pero es imprescindible. Se nace real, en las dinastías del espíritu, y es inútil que las piedras de los esclavos atenten contra esa dig-

PROMETEO

nidad de luz; se es infante de la luna, príncipe de los prados, rey de las ruinas con sol poniente, emperador de la aurora. Los poetas hacemos una vida nueva dentro de la corriente de la vida universal, tenemos códigos propios, ideales comunes, que están escritos en una lengua única, extraña al vulgo en todos los países, igual y comprensible en todos para los elegidos. Es algo así como si la pintura ó la música fuesen un idioma preciso... Esta es la palabra muda, la voz secreta.

Qué es, si no, la inspiración? La onda que trae de improviso á nuestra alma una estrofa cerrada, una frase perfecta, no es, acaso, una cláusula de ese idioma íntimo y concreto que hablan los árboles con las nubes, las estrellas con los pájaros, las rosas con el corazón? Las cosas, se dice, se piensan solas... Solas, si; porque el espíritu no necesita para la exteriorización de sus elaboraciones más que de nuestra voluntad; fuerza creadora no le dá el cuerpo al espíritu; lo que le presta es atención. Somos como testigos, como oyentes de nosotros mismos, y cuando más solos estamos, más intensamente nos comprendemos. La idea se densifica á fuerza de silencio y de éxtasis... La acción! Piedra salvaje que alborota la bandada en reposo de la vida interior! Oh, melodía que cantan los pájaros ideales, posados en las ramas del alma, rosados de un misterioso sol poniente...!

EL LIBRO MUDO es cual un mundo en formación; gérmenes de todo hay en él, como en un kaleidoscopio que no fuese de cristal, sino sólo de luz. En él están la tierra, el agua, el aire, el fuego... muchas cosas más, todo en desorden, todo en peregrinación hacia la unidad. Se creyera una pantomima ideológica;—las ideas hacen sus juegos sin palabras;—un dinamismo incoloro, ó de un solo color, gris, va por todas partes. Todo en él es igual; el vocablo no es de música, ni pictórico, ni literario casi: una pradera, un cielo, una mujer desnuda son, en usted, monótonos. Me hace su libro el

efecto de un libro que estuviese pintado con tiza y con carbón, pero con una tiza y un carbón que fueran transparentes hasta lo infinito. Sube de las páginas algo así como el rumor vacilante de un río subterráneo, como el canto del grillo en la noche de junio, que no se sabe donde está, como la resonancia, oído en tierra, de lejanas y nocturnas caballerías... Es, á pesar de su energía, un libro sordo, y, á pesar de su clarividencia, un libro ciego. Un libro, pues, para las bibliotecas interiores, en un cerebro sin sentidos.

Dónde está el mundo de estas ideas? He soñado muchas veces con el mundo abstracto de las ideas del silencio... Algunas noches he estado á punto de comprender dónde está: pero siempre se me ha borrado del todo, como una pesadilla, con el amanecer... Puro—en un sentido de la pureza que no es de esta tierra,—eterno, sólo, sin nacimiento y sin muerte, sin oratoria—ah, sin oratoria!—sería como un país total é inmaterial,—sin dimensiones, por lo tanto,—en donde estuviera contenido todo lo que es esencia. El único mundo que deba parecerse á este que digo, es el que vucla de nuestra soledad y de nuestro éxtasis, cristal de plata y de oro que se deshace, al tocarlo con las manos, como una pompa, vana é irisada, de jabón...

...Perdóneme usted, Ramón, si mis palabras no han sido todo lo silenciosas que yo hubiese deseado; y crea siempre en los secretos que le guarda su solitario amigo

JUAN R. JIMÉNEZ.

Lámina 111: "*A Ramón Gómez de la Serna*", carta de Juan Ramón Jimenez a su amigo. Revista Prometeo, 1910, p.921

2.5.1 A través de los ojos de R. G. de la Serna, Dalí, Buñuel entre otros...

Distintos actos que se podrían calificar como arte experimental:

- Parodias del Tenorio
- Podómetro (caja de madera con vela, y fuerza para apagarla)
- Anaglifos (compuestos a veces a varias manos) / “ *el té/ el té/ la gallina/ y el Teocópoli*”
- Cursillos de noche (como dice el musicólogo Jesús Bal y Gay: “*En ellas teníamos ocasión de escuchar lecturas comentadas de textos clásicos, conferencias sobre las materias más diversas y conciertos, además de poder buen cien*”).
- Se dedicaba especial atención a las veladas musicales, como las de Garcia Lorca, Alberti, Moreno Villa, Falla, Pittaluga...
- Charlas sobre el viaje, la aventura, arqueología, arquitectura...
- Alexandre Calder presentó y movió El circo mas pequeño del mundo, construido con figuras de alambre.
- Representación del grupo de teatro la Barraca, Los dos habladores y la Guardia de Cervantes, primer acto de

la vida es sueño de la Barca, con decorados de Benjamín Palencia...

- Y muchos otros que nos dejamos en el tinero sin ser por eso menos importantes,...



Lámina 112 : Representación de D.Juan Tenorio en la Residencia de Estudiantes, interpretado por Buñeul, Madrid, noviembre de 1920

Una anécdota interesante en la representación del silencio, sucedió cuando Juan Ramón Jiménez, no asistió a la conferencia de Paul Valéry, titulada “Baudelaire y su posteridad” (1924), envió 6 rosas con silencio, a las que Valéry respondió con un poema: “Je respire un autre poète”.¹

¹ Conferencia publicada en Revista de Occidente, 1924.



Lámina 113 : Salvador Dalí, Escena de Navidad, 1922.



Lámina 114 : Salvador Dalí, Escena de Navidad, 1922



Lámina 115 : Salvador Dalí, Escena Madrileña, Borracho, 1922



Lámina 116 : Salvador Dalí, Nocturno madrileño, 1922



Lámina 117 : Maruja Mallo, La verbena, 1927

En esta foto también podemos establecer una relación con las ilustraciones ya mencionadas anteriormente, las charlas y reuniones en los distintos cafés de Madrid que dieron cabida a innumerables actos artísticos, relacionados todos ellos con las nuevas formas de vida. Inspirados en la cripta del Pombo, fue surgiendo un arte de experimentación.



Lámina 118 : Benjamín Jamés (aragónes ultraizante), Humberto Pérez de la Ossa (novelista y hombre de teatro), Luis Buñuel, Rafael Barradas y Federico García Lorca. Madrid, 1927.

Experimentación Sonora

Las violas son “violines que llegaron ya a la menopausia”
El oboe es “el balido hecho madera (...).El oboe fue hermano
gemelo de Verlaine”
El xilofón es “agua de madera”
Los platillos son “luz hecha añicos”

En la revista cambio 16, nº266, del 16-1-77, encontré un artículo sobre la televisión, que me pareció francamente interesante sobre el contexto que estamos trabajando, La película “Ramón”, dirigida por Ramón -Gómez Redondo¹. El contexto de la misma sucede en un circo, el gran circo metafísico del que tantas veces nos habla el mismo Ramón Gómez de la Serna, película dedicada a este gran artista.

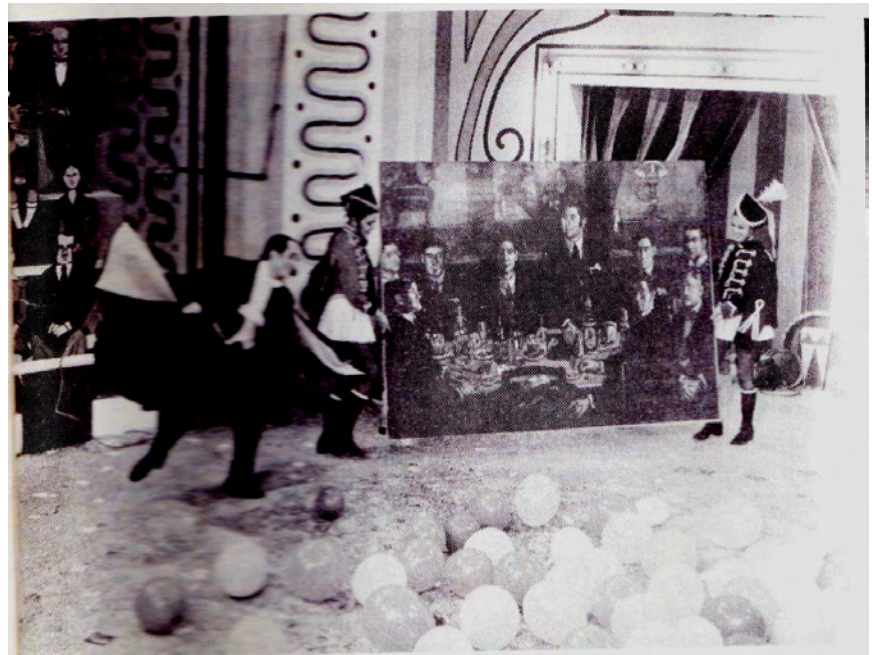


Lámina 119 : Fotograma de la película “*Ramón*”, dirigida por Ramón Gómez Redondo, donde se aprecia el público de cartón y en medio de la pista un cuadro de la tertulia del Pombo.

¹ Película producida por Televisión Española y que se pensó en su día para un programa hoy desaparecido “_libros”_, circunstancia por la cual no se transmitió. Dirigida por Ramón Gómez Redondo.No sabemos muy bien en qué fecha fue rodada, el artículo corresponde al año 1977, Cambio 16, 16-1-77, nº266.Firmado por J.C.A

La historia sucede en la pista irreal de un circo repleto de un público de cartón, el público es el escenario en esta ocasión, quiere decirse que es la misma obra en sí, los observadores pasan a ser observados y cuestionados, una reflexión sobre la sociedad usando como tema principal lo que sucede en el circo de la vida. Público que sólo se ríe en momentos de contradicción, lejano a todo lo que sucede en su entorno, parece una medida anticipatoria de la sociedad actual, del comportamiento del público ante los receptores.

Creada para dar un salto al mundo “ramoniano”, *“seres locos que nadan como peces en el mundo surreal y se divierten cuando la realidad, tan segura de sí misma, se equivoca y revela que ninguna certidumbre es cierta”*.¹

“El actor José Vidal hace el truco definitivo al romper la reflexión del espejo mágico para sumergirnos en su interior y revelarnos el discurso de Ramón sobre los monóculos; el monóculo cóncavo para ver el pasado y el monóculo sin lente para oír el kikirikí presente de la gallina, que traza la línea del paisaje en el horizonte”.J.C.A

¹ El artículo corresponde al año 1977, Cambio 16, 16-1-77, nº266.Firmado por J.C.A.

Las máscaras de cera se confunden con las de hueso y carne,
reflexionando si los seres serán sólo la máscara de sí mismos.

“La vida es un trapecio que oscila entre el circo y la muerte”

(Frase de Ramón con la que se abre la película.)

2.5.2 Teatro del Arte, Nuevos conceptos en el teatro, como exponentes del cambio en la escultura contemporánea

“Un teatro de Arte y de arte libre. Nada hay mas completo que el Teatro, que el teatro éste que nos dará el después de la revolución,(...) un teatro de Trianón para artistas”.¹

“En esta época de palabras huecas y de libros de redoblante y de caracol, cuando ciertos sonoros albañiles intentan construir por contrata y a ladrillazo limpio el palacio divino de la poesía, nada es mas apetecible para el corazón que un armíño de secretos. Vuela el alma de las palabras ideales por sí sola, en una vibración de oro que procede del silencio, enorme hervidero de un universo que no quiere hablar, preludio confuso de una voz malograda de niño...”

¹ Espacioso Teatro del Conservatorio, concedido para las funciones de “Teatro de Arte”, en la junta directiva encontramos a personalidades como :Presidente honorario a Jacinto Benavente, Vicepresidente de teatro de ensayo a Ramón Gómez de la Serna. Compañía formada también por mujeres. La primera representación del Teatro de Ensayo, en Enero, irá sucedida por las conferencias pronunciadas por Ramón G. Serna, en el Ateneo, la Casa del Pueblo, y otros centros intelectuales, en las que evocará obras del Teatro contemporáneo ayudado de la compañía de TEATRO DE ARTE para después desglosarlas teatralmente sus momentos culminantes. Revista Prometeo, año del 1908 al 1910- Pp. 870-881.

TEATRO DE ARTE

Primera función.	Segunda función. (Ensayada ya en 1909)
Cuento de Amor , de <i>Shakespeare</i> , traducido por Benavente.	La Utopía , de <i>Ramón Gómez de la Serna</i> .
El desafío de Juan Rana , de <i>Calderón</i> .	El Príncipe sin novia , de <i>Emiliano Ramírez-Angel</i> .
Los ciegos , de <i>Mæterlinck</i> , traducción de Rafael Urbano.	Un entremés clásico; y un drama de los hermanos Millares Cúbas.

En la tercera función, á más de otras cosas, se representará **Una mujer sin importancia**, de *Oscar Wilde*, traducción de Ricardo Baeza.

Un sueño de los mejores mediodías de todas las juventudes, las que ya han envejecido un poco y de las que aún son jóvenes, ha sido el de un teatro de arte y de arte libre. Este sueño, que ya comenzó á realizarse en las campañas que antaño hizo «Teatro de Arte», ahora asegura con más permanencia una vida más consecuente y más decidida, en ese sonambulismo ideal y esperado.

El espacioso Teatro del Conservatorio, concedido para las funciones de «Teatro de Arte» por el ilustre subsecretario de Instrucción pública Sr. Montero Villegas, completa esa base real de que

LA BAILARINA

(Pantomima en un acto y dos cuadros).

POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



SE PROHIBE HABLAR

PERSONAJES

La bailarina *leve* (ave).

Ofelia (tiple de ópera).

Hamlet (barítono de ópera).

El empresario *obeso* (empresario).

Coro de bailarinas, tramoyistas y gentes que pasan.

5

Lámina 121 : obra de Teatro La Bailarina, Donde nos muestra una idea nueva de la escenografía e interpretación de los actores en una España de cambios.1910

“Es algo así como si la pintura o la música fuesen un idioma preciso... Esta es la palabra muda, la voz secreta (...). El libro MUDO es cual un mundo en formación (...).”¹

La nueva poesía vista como un cambio en el arte, una puerta que se abre hacia nuevas expectativas y que nos muestran la realidad de una época vivida con gran intensidad. Una transformación en muchos sentidos que vuelve a unir todas las artes para dar un paso adelante, inicios del arte sonoro-experimentación sonora- como me gusta mas calificar.

– “Por un arte que quite el sueño contra el arte adormidera”.

“Frente a frente el sueño y el arco iris desgarran vocablo de los movimientos desuella los muros del espacio” César Moro.

Intentando saltar ese muro, ver que hay detrás, ese hueco entre las calles que invaden nuestras ciudades, acostumbrados ya al pasar por al lado sin ver mucha mas allá. Palabras del poeta César Moro ²comparables al mundo actual, han pasado muchos

¹ Juan Ramón Jiménez, Carta a Ramón Gómez de la Serna publicada en la Revista Prometeo, año 1910, pp. 918-921.

² César Moro, nació en Lima en 1903 -1956. Uno de los principales surrealismo en Hispanoamérica. Colaboró estrechamente e n 1944 con André Bretón y el grupo de surrealistas de París. Colaboró en varias revistas como “El Uso de la palabra”, de la cual no apareció nada mas que un solo número, “Revista Dyn”. Revista Poesía, nº2 1978.pág21. Artículo sobre César Moro y la libertad de la palabra por América Ferrari.

años, pero en textos como los de este autor o bien de Lipovetsky en *La Era del Vacío*, en el que se nos muestra una mutación sociológica, o en el de Carmen Laforet, Nada. No tienen sólo en común el título de algunos libros, poemas o textos... Sino temas tan actuales descritos en épocas y periodos de nuestra historia .Modelos emergentes que nos hacen quitarnos las vendas de los ojos.

En el trueno o en la lluvia

La estrella arborescente

Los vestido cambiantes del tiempo

Sometidos al porvenir del amor.

César Moro

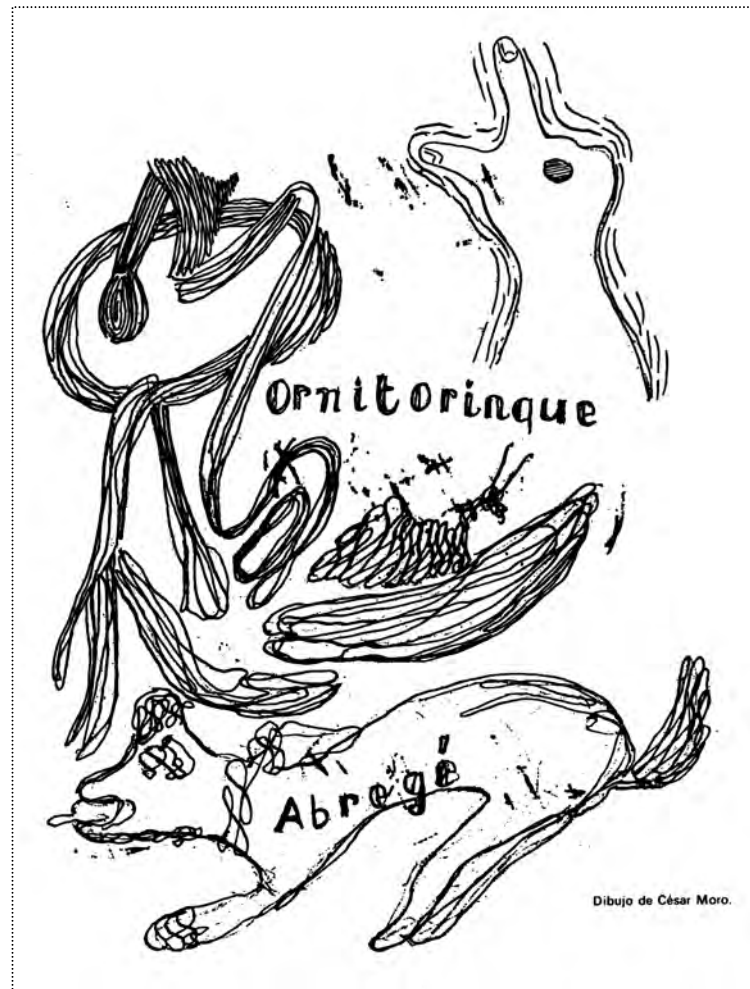


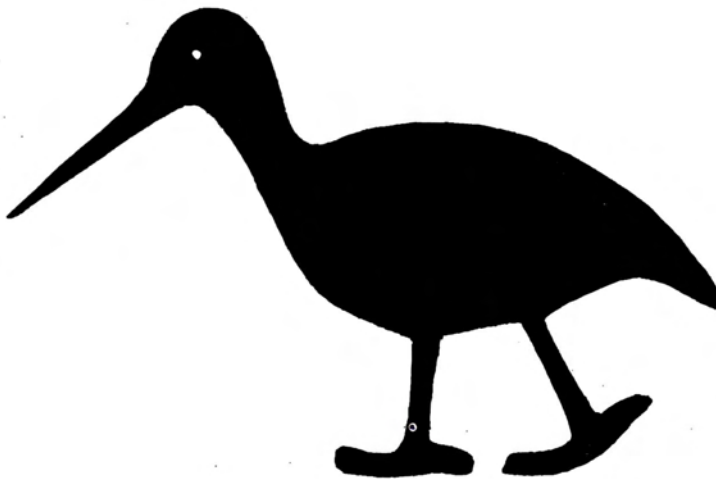
Lámina 122 : Dibujo de César Moro, Revista Poesía, nº2 1978

Un juego de palabras, un lenguaje móvil, multiforme, palabras en libertad, un juego, vocablos burlones, que nos recuerdan a los ensayos postistas. La fascinación por el silencio y el grito del poeta resaltado en su poema, una “presencia zoológica ininterrumpida”, señala Carlos Germán Belli sobre la obra de Cesar Moro en un ensayo que data de 1956.

2.5.3 Espacio – Espectador

DATOS SOBRE UNA NOVELA ALQUIMICA

por *Francisco Nieva*
pág.58



EL PÁJARO EN LA NIEVE

Un gran libro de nuestro tiempo

por

EDUARDO CHICHARRO

(pág.67)

Lámina 123 : Portada de una obra de Teatro Postista por Eduardo Chicharro, 1945

Esa venda en los ojos de la que ya he hablado, negando lo que sucede en nuestra sociedad actual, puede verse resumida por estas palabras de Francisco Nieva, *“Somos los evadidos de una cárcel invisible. (...) Nuestro terrain vague, nuestro asolado solar. Somos los hijos de esa “nada”. Todo lo que nace*

“comienza”.Es un extraño caso de rejuvenecimiento esta sensación de comienzo mucho después de haber nacido.”

Para Nieva, la comedia comenzada por Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, titulada La Lámpara, está todo el sistema del llamado *“Teatro del absurdo”*. El pájaro en la Nieve es realismo fantástico, con una profundidad que, sobrepasa esta definición provisional.

Pero lo que nos interesa aquí es no sólo el relato que es un claro referente a la manera de pensar –actuar Postista, sino en lo relativo a la nueva concepción del espacio- espectador.

“Novela vivida tan entrañablemente como vivimos los pies forzados de una realidad que se nos desvela en el tiempo. (...) La capacidad de asumir literariamente el espacio y el tiempo al tiempo mismo en que se describen.”¹ Aplicable esto al nuevo concepto del espacio – tiempo actuales.

¹ Conversación entre Nieva y Chicharro para convencerlo para realizar la obra, publicado en la Revista Poesía nº2, 1978,pág 64. A partir de un viejo libro de estampas que había en la casa de Nieva, Chicharro escribiría una serie de escenas plásticas. Así nos los cuenta el mismo autor: “objetos”, como la bola de cristal d las adivinatoras....Tiene que ser un libro sibilino. Tan postista que no sea ni antiguo ni moderno.Un libro denso y laberíntico, en el que uno se pueda perder”.Fue recolectando imágenes, títulos y epígrafes, muchas recortadas aleatoriamente, De una de estas frases saldría el título. En muchos casos no era necesario hacer un collage, la estampa en sí misma ya lo decía todo.

Exploradores de lo nuevo

“Fuimos unos vivos y alegres difuntos exploradores y
zapadores de la imaginación”.

F. Nieva

Conocimientos aplicables a la nueva escultura, nosotros somos los
herederos de su camino recorrido.

*Acaso habremos de morir “mucho mas” de lo que civilmente
morimos entonces, Acaso habremos de re-morir para resucitar un
poco cuando nuestro país se renueve efectivamente tras ese falso
indeterminado de postración convaleciente y desmemoriada.*

Francisco Nieva, Madrid, 1978



Lámina 124 : Hojas del cuaderno original de Francisco Nieva "pajaro en la Nieve".

La gente observaba en el lago a los bañistas del balneario, como un gran espectáculo en el que al terminar la gente aplaudiría con gran fervor como si hubieran visto la mejor de las obras de teatro. En esta fotografía el público es el observado, no los bañistas, la gente animando, apilada por coger el mejor sitio es lo interesante de ver. Esa

nueva perspectiva de las cosas, sus espaldas que juntan sin dejar huecos posibles por donde colarse y observar formando un gran muro.

Como un gran auditorio intentando escuchar las palabras entrecortados del orador dando un discurso al terminar el acto.¹



Lámina 125 : Imagen de la postal del capítulo I, de Pájaro en la Nieve, Por Eduardo Chicharro y Francisco Nieva, en el capítulo “El capullo del día de San Marcos”.

Sin espectador no hay espectáculo, pero y ¿si se convirtiera el espectador en el espectáculo?

¹ Se recomienda leer este capítulo I del “Pájaro en la nieve” ya que durante todo el texto se encuentran interesantes formas de juego con el lenguaje, recordándonos incluso a pasajes de valle-inclan, personajes grotescos, olvidados como en la película viridiana de Buñuel, descripciones de la ciudad Ramoniana.

A TELÓN CORRIDO

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
jeronimolm@jazzfree.es

Las luces de la sala se apagan. Sólo el telón queda alumbrando en su fimbria. Da la sensación de que se ha adelantado, de que está más cerca del público, tanto que abruma con su gravitación. Es como un gigante que amenaza con pisar a los espectadores que están a sus pies. Pasa un minuto y no se alza. Otro minuto más y sigue quieto. Se escuchan algunos siseos y las butacas transmiten con sus crujidos la impaciencia de sus ocupantes. Al telón, siempre iluminado, parece que se le ha subido el pavo por el rubor extraordinario que le arrebola. Un Acomodador recorre la sala. La linterna va poniendo manchas de luz en los trajes de los espectadores. Se detiene en el ocupante de un palco.

ACOMODADOR ¡Aquí está, señor empresario!

A las voces de "¡luz en la sala!", la sala se ilumina de nuevo. Por un lateral del escenario asoma el Empresario.

EMPRESARIO ¡Señor Gómez de la Serna!

Ramón, señalado con el dedo del Acomodador, se levanta.

RAMÓN ¿Puedo serle útil en algo?

EMPRESARIO ¿Tendrá la bondad de decirme dónde tiene secuestrado el encargado de levantar el telón?

RAMÓN ¡Frio, frío! Soy, como estos señores, un espectador que ha pagado religiosamente su entrada.

EMPRESARIO (Al público.) Han de saber ustedes que el señor Gómez de la Serna viene al teatro porque le gustan los telones, sólo por eso.

RAMÓN Hay telones simpáticos, es cierto.

EMPRESARIO ¿Oyen ustedes?

RAMÓN La espera ante el telón corrido está llena de sueños y escucha la rebullición de Shakespeare, de Calderón, de Lope de Vega y de Tirso. ¡Todo el arte dramático está insomne de la cortina de su lecho!

EMPRESARIO ¿De qué cortina habla?

RAMÓN Del telón naturalmente. Muchas veces el mal momento del teatro es cuando se levanta el telón.

EMPRESARIO No diga más barbaridades.

RAMÓN Parece que se achica el espectáculo, que aparece con un fondo próximo lo que con el telón echado tenía un fondo ilimitado en que se escalonaban algunos siglos...

EMPRESARIO Señor Gómez de la Serna: como bien ha dicho, estos señores también han pagado; pero para asistir al espectáculo, no para oírle a usted.

Lámina 126: "A telón corrido", obra de teatro, R.G. de la Serna, Boletín Ramón nº7, 2003, p.17

señor empresario, no los confundiría con los de ningún otro. Cuando fisgan por el agujero y ven que el teatro está muy solitario toman aspecto despavorido de caballo espantado.	
EMPRESARIO	Se cree usted muy listo.
RAMÓN	Observador nada más. Puedo adivinar de quien es el ojo que nos mira a cada momento. Puedo apostar sin miedo a perder. El de ahora, por ejemplo, no pertenece a la primera dama joven. Sería guñoso y se vería malicia en él. Es vidrioso y enconado. Sin duda, el del traidor de la comedia.
EMPRESARIO	¡Se equivoca! Es el de un actor indignado por el retraso que usted, con su actitud, está provocando. ¡Basta ya! (Al Acomodador.) ¡Manos a la obra! ¿No perdamos ni un minuto! (Al público.) Señores, mis excusas.
<i>El Empresario se va malhumorado. El Acomodador le sigue, pero antes de que alcance el lateral del proscenio el telón hace un gesto tempestuoso que tiene mucho de mar picado, de golpe de ola que no acaba de romper en espuma contra un acantilado sordo. El Acomodador retrocede espantado. Sus ojos se dirigen implorantes hacia Ramón.</i>	
RAMÓN	Los gestos del telón son variadísimos.
ACOMODADOR	Es como si estuviera... embarazado de aire.
RAMÓN	¡Quién sabe!
ACOMODADOR	Pero el escenario no tiene mucho fondo, todas las ventanas están cerradas...
RAMÓN	Y los cómicos no estomudan a coro.
ACOMODADOR	No.
RAMÓN	Tal vez ese viento misterioso venga del trasmundo y penetre por la trasera del escenario o quizás por las catacumbas kilométricas de los fosos. O puede que sólo sea un fenómeno de las muchas almas depositadas ahí dentro. ¿Se encuentra mal? ¡Se está poniendo pálido!
ACOMODADOR	¡Yo no he nacido para esto! ¡Mi trabajo está en la sala!
RAMÓN	Entre nosotros, le diré que yo siempre he sospechado que la causa de estas tempestades es el estado gástrico de los actores. Comen deprisa y de mala manera y se meten en el escenario inmediatamente.
ACOMODADOR	Dice eso para tranquilizarme.
RAMÓN	¿Y lo consigo?
<i>El Acomodador asiente sin convicción.</i>	
ACOMODADOR	(Al público, haciendo de tripas corazón.) Señores, en un santiamén pongo el telón arriba.
RAMÓN	No se apesure, amigo. Si corre mucho es seguro que sorprenderá a los actores a medio prepararse. Por si acaso, yo me ausento. Por nada del mundo quiero

Boletín RAMÓN n°7, otoño 2003, página 18

Lámina 127: "A telón corrido", obra de teatro, R.G. de la Serna, Boletín Ramón n°7, 2003, p.18

CAPÍTULO 3

UN CAMBIO EN LA CONCEPCIÓN DE LA ESCULTURA

(INFLUIDOS POR DISTINTOS MEDIOS DE EXPRESIÓN
ARTÍSTICA, TEATRO, CINE, LITERATURA ENTRE
OTROS...)

3 UN CAMBIO EN LA CONCEPCIÓN DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA (INFLUIDOS POR DISTINTOS MEDIOS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA, TEATRO, CINE, LITERATURA ENTRE OTROS...)

3.1 El fonógrafo como exponente en el desarrollo de la expresión sonora

El fonógrafo¹ de tinfoil fue la invención favorita de Edison. Hacia 1877, inventó la "máquina que habla" por accidente, mientras trabajaba en telegrafía y telefonía. Los orígenes del gramófono hay que buscarlos en los esfuerzos por parte de varios científicos y pensadores que a lo largo del siglo XIX tuvieron la inquietud de conseguir algún tipo de máquina que fuera capaz de grabar y reproducir los sonidos.

Interesante es resaltar la nota de prensa redactada por el mismo creador del fonógrafo para dar a conocer su invento:

¹ Alva Edison (1847-1931), inventor del fonógrafo y la bombilla, entre otras cosas, y verdadero descubridor del trabajo en cadena. Al inventar y patentar en 1878 el fonógrafo o máquina parlante, Edison desencadena una de las mayores revoluciones de la historia sonora de la humanidad. El fonógrafo supone la posibilidad no sólo de grabar cualquier sonido de cualquier naturaleza, sino también la de reproducirlo en cualquier ambiente.

«Este instrumento sin lengua ni dientes imita los tonos que usted emite, habla con su misma voz, pronuncia sus mismas palabras y, siglos después de que usted se haya convertido en polvo, será capaz de reproducir cada pensamiento ocioso, cada tierna fantasía, cada vana palabra que usted haya decidido susurrar ante el delgado diafragma metálico»

(Nubla y Nicolai, servicio de publicaciones del CCCB).

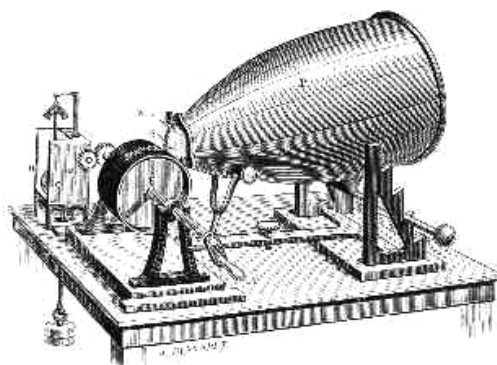


Lámina 128: Phonautographe, Edouard Léon Scout

La ambición de Léon Scout era la de conseguir una gráfica a partir de la voz humana. Inspirándose en la propia oreja humana, desarrolló un artificio compuesto de una bocina cerrada en su final por una membrana elástica, desde cuyo centro y por la parte posterior salía un estilete metálico que descansaba sobre

un cilindro recubierto con una fina capa de papel ahumado. La idea era simple: Las ondas sonoras de la voz al canalizarse por la bocina harían vibrar la membrana, transmitiendo ésta su movimiento al estilete que dejaría en la superficie del cilindro giratorio una señal visible. En 1877 presenta delante de la Academia de las Ciencias de París su "Procedimiento de grabación y reproducción de los fenómenos sonoros". Se trata de los principios teóricos que más tarde se aplicarían en el invento de Edison: El Fonógrafo. Básicamente Cross intuyó la posibilidad de que si se hacía pasar el estilete por los surcos previamente registrados por éste en el cilindro, la membrana a la que estaba unido reproduciría las vibraciones registradas, o sea, se aseguraba que el aparato de Scott era reversible.¹

El Fonógrafo ² constaba básicamente de un receptor, un registrador y un reproductor. El receptor lo constituye la pequeña bocina invertida a modo de embudo cuya parte final la cierra un diafragma metálico que vibraba al hablar frente la

¹ Charles Cross hombre polifacético, poeta e inventor, fue capaz de descubrir un sistema para obtener fotografías en color e intentó ir más allá: Conseguir las fotografías de la voz. Cross nunca pudo llegar a materializar sus principios por problemas económicos pero su intuición fue fundamental no tan sólo en el posterior surgimiento del fonógrafo, sino también en el del gramófono, ya que anticipó los problemas del primero y señaló como más conveniente la grabación transversal que Emile Berliner (inventor del Gramófono) aplicaría a los segundos.

² El primer prototipo de fonógrafo se debe a Thomas Alva Edison. Se considera como el primer aparato que consiguió grabar y reproducir la voz humana. Su "Tinfoil", tal como se le denominó, fue construido por su mecánico John Cruesi, según los planos diseñados por el propio Edison. El aparato era muy rudimentario: un simple cilindro móvil recubierto de una fina lámina de estaño y un diafragma registrador que también servía para reproducir, todo ello con la ayuda de una pequeña bocina o boquilla que se acoplaba. "fonógrafo", término tomado del griego, que quiere decir "sonido escrito".

embocadura. Todos los movimientos de la membrana se transmiten a una aguja fijada en su centro. Este movimiento se consiguió, primero manualmente accionando una manivela y posteriormente con un motor mecánico semejante a un mecanismo de relojería.

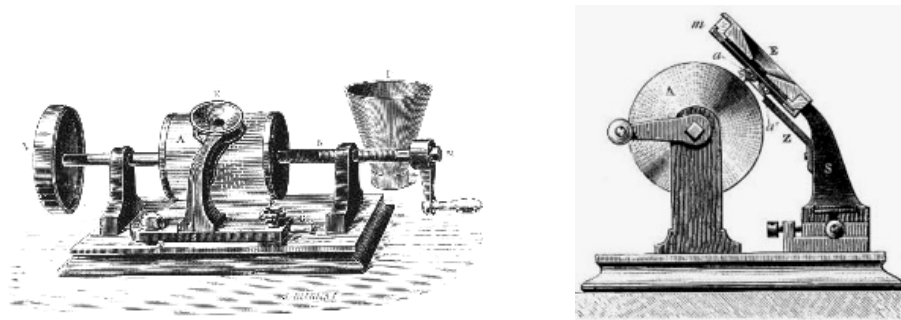


Lámina 129 : Primer fonógrafo Edison, 1877, prototipo

El estilete o aguja grabadora iba produciendo en su curso (según la presión sonora que incidía sobre la membrana del diafragma) unas incisiones en profundidad sobre la cera a modo de crestas y valles, consiguiendo así el registro sonoro.

Como se ha comentado, consistía en un cilindro rotatorio, accionado por una manivela sobre el cual se aplicaba una chapa de estaño maleable. La voz humana era reproducida por impulsos mecánicos de una aguja que se movía a través del estaño. Esto quedaba grabado con un surco irregular.

Al volver a colocar el estilete en el punto de partida de los surcos del cilindro y girar de nuevo la manivela, la voz de Edison reapareció. La denominó Tin-Foil.

Sus primeras palabras fueron:

"Hola, hola, hola...María tiene un corderito listo como una centella, cada vez que abre la puerta el corderito se va con ella..."



Lámina 130: Fotograma del video en el que Edison dice sus primeras palabras, en un homenaje años después.

El 22 del mismo Diciembre, Edison realizó una demostración de su artefacto en las oficinas de la revista Scientific American, en Nueva York. Uno de los testigos refirió así el acontecimiento:

"La máquina se puso en marcha y nos preguntó cómo estábamos, interesándose por nuestro estado de salud; nos interrogó acerca de si nos gustaba su forma y su nombre "fonógrafo"; nos dijo que dentro de ella todo iba bien, y se despidió con un cordial : -Buenas noches, caballeros-"

Relación que establezco con las primeras conferencias de nuestro amigo Ramón G. de la Serna, tantas veces nombrado a lo largo de estos textos. ¿Encontraría el origen e influencia en este breve discurso de Edison?, gran inventor igual que nuestro increíble autor.

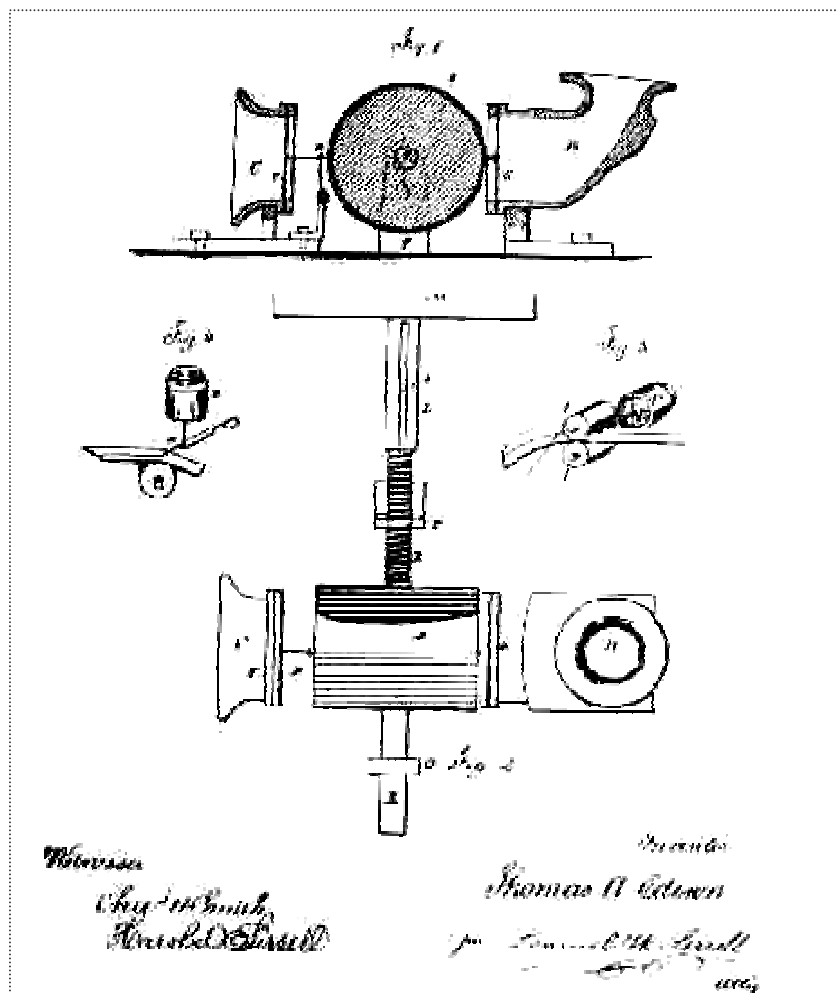


Lámina 131: Patente le fue concedida el 19 de Febrero de 1.878

Un día, mientras se estaba preparando para administrar el tratamiento a un amigo, Meucci ¹ oyó una exclamación del amigo que estaba en el cuarto siguiente sobre la pieza de alambre de cobre que iba entre ellos. En 1855, cuando su esposa quedó paralizada parcialmente, Meucci construyó un sistema telefónico que unía varios cuartos de su casa con su taller en otro edificio cercano, la primera instalación en su tipo. En 1860, cuando el instrumento se había vuelto práctico, Meucci organizó una demostración a una distancia considerable para atraer apoyo financiero en la que la voz de un cantante se oyó claramente por los espectadores que se encontraban a una distancia considerable.



Lámina 133: Teléfono de Meucci

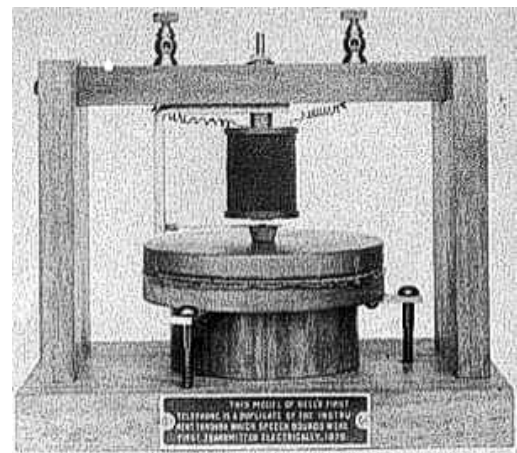


Lámina 132: Modelo del primer teléfono de Bell, 1875

¹ El Padre de la Telefonía, Antonio Meucci, nació en San Frediano, cerca de Florencia, en abril de 1808. Él estudió diseño e ingeniería mecánica en la Academia de Bellas Artes de Florencia y luego trabajó en el Teatro della Pergola y en otros teatros como técnico de escenario hasta 1835, cuando aceptó un trabajo como diseñador escénico y técnico de escenario en el Teatro Tacon en La Habana, Cuba. . Una descripción del aparato se publicó en uno de los periódicos italianos de Nueva York y el informe junto con el modelo de la invención se llevó a Italia por un tal Signor Bendelari con el objeto de se produjera allí; nada se logró de este viaje, ni de las muchas promesas de apoyo financiero que habían llegado después de la demostración.

Es un proceso mecánico (no eléctrico): El pabellón recoge las vibraciones del piano y las transmite a una aguja que al vibrar, graba surcos sobre un cilindro de cera. El mismo dispositivo puede servir para grabar y para escuchar, ya que las vibraciones se transmiten de un lado al otro. Estos cilindros no eran todavía duplicables por lo que las grabaciones eran únicas.

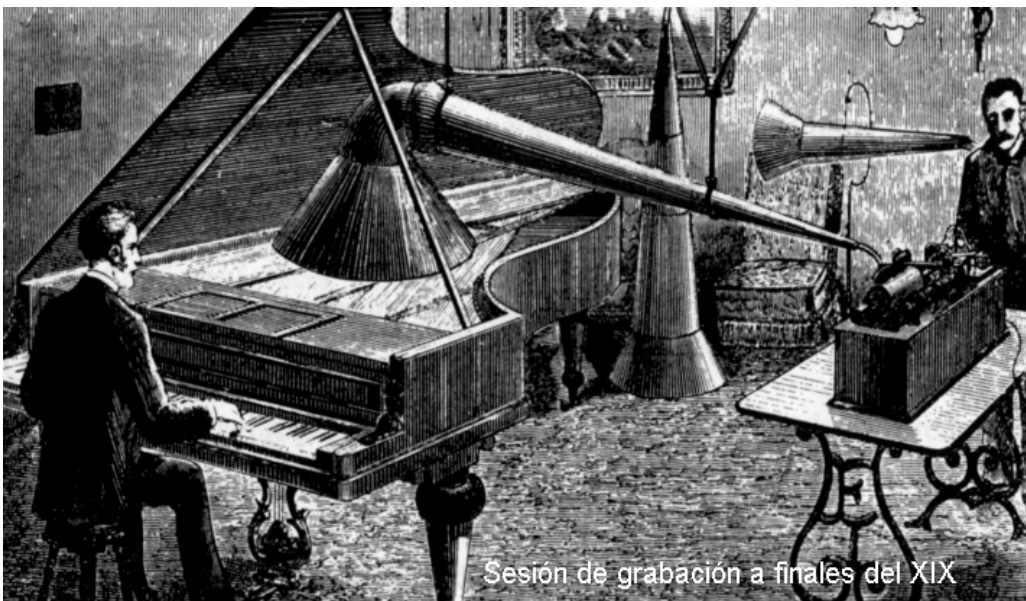


Lámina 134: Sesión de grabación a finales del XIX.

3.2 Componentes acústicos de la palabra

Similitud con El Manifiesto Dada, Una Forma Nueva De Entender El Mundo, lo encontramos en textos como estos, como consecuencia de un cambio en la literatura, que influye en el resto de las artes.

1. Son aire y van al aire

NADA DA tanta TEATRALIDAD al introito que sirve de mote a estas líneas como comprobar que el descorazonamiento de las primeras PALABRAS no impide al finisecular padre jesuita perORAR —por espacio de casi 60 páginas de lata conferencia (cir-conferencia) — en torno a la perniciosa pasión del juego. Ellas pueden servirnos (LAS PALABRAS) de FÁCIL ILUSTRACIÓN sobre las inacabables posibilidades del discurso hablado o escrito; sobre la INMENSIDAD OCEANICA DEL LENGUAJE y EL OCASIONAL OLEAJE DE HABLAS Y HABLAS: polimorfa reconversión tantas veces (voces) resuelta en ESPUMAS Y ESTRUENDOS; VIENTO QUE NO CESA.

Por otra parte, nada mejor en nuestro caso y tema que SEMBRAR LAS PALABRAS EN EL VIENTO, pues que tal SON en el origen: AIRE, ANÓNIMO CAUDAL INNUMERABLE, modelado después en otros sonidos y sentidos

ECOS DE OTROS ECOS.

Lavandería y olvido. Divisando el AZAR (INNUMERABLE) se "EX-presaba" así Tristán: je parle de qui parle qui parle... HABLAR POR HABLAR. Es decir: NADIE.

Quede constancia así de que no escribimos pretenciosos ni descorazonados, que escribimos —SOLAMENTE UNAS PALABRAS— tomando de prestado un poco de ese GRAN CAUDAL, con la inocente ILUSIÓN de que palpiten suAVEMENTE en la misma CIR-CUNFERENCIA: LA MAS ELEMENTAL DE LOS REDONDOS VIEN-TOS. Que estos últimos la lleven el LOOR DE LA CANTIDAD que son los gentiles poetas sin olímpicos encumbramientos, los no llamados a las acrópolis sofisticadas de la cultura, los excluidos del festín privilegiado de "LOS DIOSES" y de los próximos aduladores y adoradores de TANTA Y TAN EXCLUSIVA FAMA Y GLORIA.

Por lo mismo, para HABLAR DE LOS POETAS CUALESQUIERA, no hace falta,

TEATRALIDAD –PALABRAS, ECOS DE OTROS ECOS

EL AZAR, HABLAR POR HABLAR

CIR-CUNFERENCIA ELEMENTAL DE LOS REDONDOS

VIENTOS

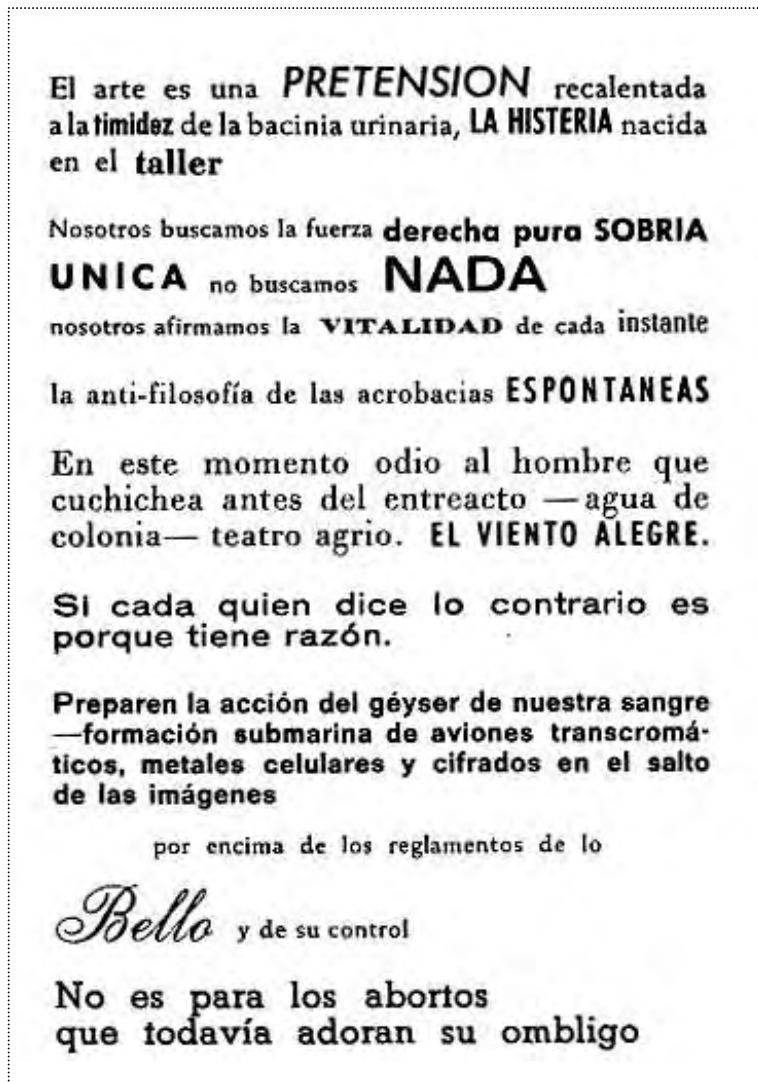


Lámina 136 : Proclamación sin pretensión, texto DADA, que muestra una semejanza con el anterior.

ROMANIDAD que en el ser o se

LOS POETAS CUALESQUIERA SON CUALQUIER POETA. TODOS. Y SIN EMBARGO SOLOS: DE VIENTO Y CUERDA. Así son ELLOS. Y en ELLOS vamos ligeramente –VANOS TODOS– COMO HUMO DEHISCENTE POR LAS LADE- RAS DE UNA GRAN TRASHUMANCIA: GENTE ENTRE LA GENTE. ANÁBASIS DE INMENOS. SAINT-JOHN-PERSES DE LA COSTUMBRE Y LA URDIMBRE. Así son ELLOS.

Después de TODO, las pretensiones de ser EMPERADORES O NABABS DE LA CULTURA, dan al fin en el vano fingimiento de la mismíSIMA IMPOSIBLE SOLEDAD. SOLEDAD (SONORA) retratada tantas veces por los vencidos poetas portugueses, de cuyas claríSIMAS SOMBRAS tampoco queremos olvidarnos al hablar de los otros cualesquiera: ANTONIO NObre, FerNando Pessoa, Mario de SA Carneiro... de próXIMIDAD ELOCUENTE. Vidas e historias haciéndose en la Historia. Amplia Experiencia Común reflejada en el acontecer individual con determinados fulgores o estilos. El homo loquens, "humo loquens", nace en el seno de los Pueblos y las Lenguas. Allí resuena siempre LA OBRA. ANCHA Y AJENA. HABLAS Y PALABRAS. MUSAS Y MASAS. INMENSAS: CATEDRAIS DE SER EU SOBRE O MAR. El Canto es siempre General. Su encanto, un Gran Olor de Cantidad: encuentro y cántico.

Pero si la vida, la obra, es ancha y ajena, es también nuestra vida, la de cada cual. Nadie debe monopolizar, por consiguiente, vidas, historias y haciendas de otros, de todos. No hay obrar ni orar literario, científico o laboral, que no sea, en última instancia, comunal.

Poner de un lado lo excelente y de otro lo excedente; aquí los bellos y virtuosos y egregios, allá la numerosa grey crepuscular y diaria que se extravía en sus charlas gremiales como agua en una cesta; situar en una parte el decir y decidir, y en la otra a la inmenS.A. MAYORIA SILENCIADA resulta más fraudulento cuanto más repetido.

2. VerS.O.S. diverS.O.S.

Unos hacen la historia y otros la confiscan. LOS POETAS CUALESQUIERA tienen secuestrada la voz. Anónimos y anodinos transcurren, se suceden, repiten la inocencia de querer ser; siempre en ciernes, siempre noveles, nunca Nobles ni Nóbeles. Así HABLAN A VECES; A VOCES: DE SILENCIO.

en amigable coloquio
las tardes
que
germinaron...
ayer
fueron abrazadas
El tiempo
escucha y calla...
ayer
a tientas se fue
jugando
a las migas
con el agua

Lámina 137: Lo podemos tomar como una descripción de una música experimental.

3. O todos

Queden —*hic et nunc*— como inicial muestra de la ilimitada antología posible de los POETAS CUALESQUIERA estos cuatro nombres que nos HABLAN (¿BLANCA O EL OLVIDO?) de una cantidad de silencio y excedencia que, con toda facilidad, podría calificarse de falta de calidad democrática de la escritura.

MARGINADOS SIN MARGENES LOS POETAS CUALESQUIERA son LOS OTROS. La mayoría inmersa en la otra inmensa mayoría. En ella moran, y viven, allí ejercen los más variados y dispersos menesteres. Son poetas de profesiones y oficios. Sin beneficios, Fama o Gloria. Estas, a pesar de ser —en última instancia— “cosa pública”, las privatizan unos pocos. En su música y fragmentos que es en todo caso —y acaso— la nuestra, EL VENTANAL DEL NO SER Y LO NADIE desvelan la señal luminosa de que escribir, trabajar, saber o cualquier otro modo de obrar, resulta siempre *Legión*. Y que, pese a tantas marcas repetidas de garantía y exclusividad de nombres y apellidos, la anonimia, pseudonimia y heteronimia suscriben cualquier texto. No lo hay sin contexto.

—Pronunciad frente al SILENCIO CLARO de los días más habituales, o ante la palACIEGA REDONDEZ DE LA NOCHE OSCURA, el nombre (sombra) de los poetas de FAMA más cimera. Decid —sirva de ejemplo—: GÓNGORA ALEIXAN-
DRE VERLAINE GOGOL... SAN-JUAN-PERSA.

—Os responderán urdimbres de innumerables ceras y labores, pájaros y corolas: en el fondo, Nadie. ECOS de OTROS E C O S.

Por ELLOS, en ELLOS (EN LOS POETAS CUALESQUIERA) OIMOS frecuente-
mente un CLAMOR DE HECATOMBES COTIDIANAS. Y TAMBIEN UN AMOR SIN
HECATOMBES, un MAR SIN FRONTERAS ni cimientos que nos lleva en “rumor sin
límites” de LENGUAJES Y HABLAS hasta la más SONORA SOLEDAD
hasta la más exacta MÚSICA CALLADA

EL SI-

LEN-

ci O

La adoración tecnológica, el maquinismo defendido por los futuristas ofrecía un fundamento temático o realizable en las diversas artes: no sólo se trata entonces de un nuevo modo de ver, sino que establecía algo concreto, la máquina , el automóvil, que podía servir de referencia a las diversas artes.

Hoy día, en esta sociedad saturada de medios tecnológicos, en los que cada día nos sorprenden con algo nuevo... en los informativos tenemos que apagar la televisión para poder comer tranquilamente sin que las noticias de los desastres diarios nos invadan en nuestros hogares... Se hablan de las muertes como si de juguetes se trataran... ¿no hay tras todo esto un símil con el futurismo?, cómo no afectaría todo esto al arte actual.

Si seccionamos estas imágenes claramente nos encontraríamos con cuadros y partituras musicales que harían referencia al futurismo y otros movimientos de la época.

Al igual que para Marinetti,¹ el Futurismo tiene que ver con lo musical en relación la literatura, a partir de la preocupación por el valor puramente fónico del lenguaje. La absoluta libertad

¹ Actitud que se refleja en la Revista Poesía de Milán, donde se publicaron los manifiestos futuristas entre el 1909 y 1912, como señala Mario Verdone. En la revista florentina Lacerba, publicó su manifiesto sobre las palabras en libertad de 15 de junio de 1913 y el primer libro que recoge esta actitud en su Zang tumb tuum de 1914.

defendida conduce a la destrucción de las formas métricas tradicionales y al desarrollo de las posibilidades visuales o fónicas del lenguaje. Obra de pleno sentido en relación con el concepto de modernidad.

(...)” ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria? Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; es la que me llama desde el mar, en la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre estraña y sencilla, el ruiseñor es sólo un calumniado prólogo. ¡Qué letra, universal, luego, la suya! El músico mayor la ahuyenta. (...)

“Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá”

En esta frase extraída del párrafo anterior de Juan Ramón Jimenez, nos deja ver su relación con la música y sus pensamientos sobre los sucesos de la época, dando un valor importante al sonido como tal. Escuchar atentamente más que simplemente acercar el oído.

(..)Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanencia, qué calma, qué llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pintar que se anhelaba)! Y por la noche, ¡qué rumor de primavera interna en sueño negro! ¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña! Pino de la corona, ¿dónde estás?, ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos? ¡Y qué canto me arrulla tu copa milenaria, que cobijaba pueblos y alumbraba de su forma rotunda y vijilante al marinero! La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un “de pronto”, con nuestro oír más distraído. Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más distraído. Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, creía de otros más que de mí mismo. (...)

Espacio, Juan Ramón Jiménez (primer fragmento)

En la música, además del ya citado Cage, Edgard Varèse, Pierre Boulez y otros compositores de música electrónica, adoptaron el término a partir de 1949. Buena parte de la música de vanguardia contemporánea está vinculada a los presupuestos del concretismo: aislar los ruidos, romper las fronteras entre notas y

ruidos e introducir a la música en la investigación física de la
materia prima sonora. Pintura, escultura, música, poesía aparecen
así integradas bajo esta denominación y con muy similares
principios básicos.

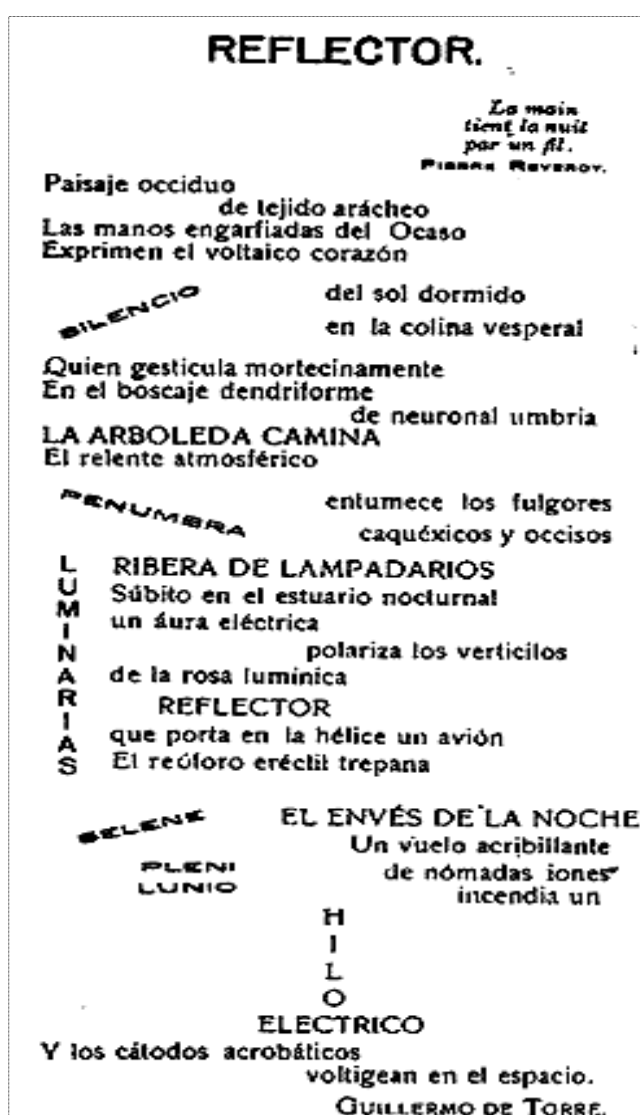


Lámina 139 : Poema de experimentación visual, Guillermo de Torre

Componentes acústicos de la palabra

Una de las características fundamentales del futurismo fue la recuperación de los componentes acústicos de la palabra.¹

Zaumismo:

Es decir, la palabra como simple sonido, jugando con la estructura fonovisual del verso ligado a las experiencias coetáneas sobre poesía sonora de Krucenych y el cubofuturista Zdanevich.²

La búsqueda de un desarrollo sonoro de la palabra es común en los artistas futuristas. Vocales y consonantes son despedazadas para conseguir el contraste sonoro y visual en una poesía en que las letras se convertían en unidades signicas. El principio del verso libre arranca en las páginas de la revista simbolista Poesia, que bebía de las fuentes de los poetas franceses e italianos que Marinetti, su director, había conocido en el París de fin de siglo.

*"La poesía -dice- quiere cantar de un modo distinto y universal
(...) Libre, emancipada de todos los vínculos tradicionales, ritmada
con la sinfonía de los mítines, de las oficinas, de los automóviles,
de los aeroplanos voladores"*

¹ A finales del XIX, artistas como Morgensten y Scheerbart realizaron poemas fonéticos que pretendían reivindicar la determinación acústica de la palabra. Fueron los futuristas italianos y rusos los que profundizaron en la acústica de la escritura en los poemas fonéticos de principios de siglo.

² Klebnikov, después de haber lanzado el manifiesto de la palabra como tal, declarará el nacimiento del zaumismo.

"El verso libre no es ya un simple tipo de sílabas canoras, sino un conjunto de ritmos sobre los que constantemente influye una sensación musical... Los versos apoyados en las sílabas tónicas, permiten una amplitud ilimitada de invención e inagotables hallazgos fonéticos".

Paolo Buzzi

"Es necesario destruir las formas del verso, hacer saltar en el aire los puentes de las cosas ya dichas, y lanzar las locomotoras de nuestra inspiración a la aventura a través de los ilimitados campos de lo Nuevo y el Futuro". 1909 Marinetti afirmaba en su Discurso a los triestinos

En 1913, Luigi Russolo publica El arte de los ruidos en el que defiende el lenguaje como instrumento musical. Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que había sido normalmente silencioso, la máquina creó tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro había dejado de suscitar emoción.

"Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos" (...)

3.3 Experimentos sobre lo que debía ser el “teatro total”

El 11 de abril de 1919 el aviador – pintor Fedele Azari publicaría el manifiesto Teatro aéreo futurista,¹ texto lanzado desde el aire mediante ballet aéreo, produciendo sonidos similares a los intonarrumori (hacedores de ruidos) de Russolo. Este manifiesto proponía los *"Vuelos dialogados-Pantomimas y danzas aéreas – Cuadros futuristas aéreos-Palabras en libertad aéreas"* Azari creía que los ballets aéreos eran la forma más potente de llegar a un mayor número de público en el menor tiempo posible. *"El teatro aéreo –escribe–será verdaderamente popular (...) ofrecido gratuitamente a millones de espectadores. Así hasta el más pobre tendrá su teatro".*

En febrero de 1920, Mario Scaparro escribió un guión para una obra de teatro aérea en la que dos aeroplanos copulaban tras una nube dando a luz cuatro paracaidistas como fruto de ese curioso acto amoroso.

¹ Marinetti piensa en una forma artística que pueda conquistar a las masas. De ahí la extraordinaria atención a las formas de espectáculo popular como el teatro, el cine y la radio. La cuestión del teatro, una de las principales premisas dentro del movimiento futurista, había degenerado en espectáculos que dejaban atrás las propuestas de vanguardia para involucrar a representaciones orgánicas del gusto del gran público. Incluso los futuristas, preocupados por llegar a un mayor número de receptores, habían pensado en realizar una ópera para las masas del mismo modo que se había hecho en la Unión Soviética.

El manifiesto *El teatro total futurista*, publicado por Marinetti en Futurismo (15 de enero de 1933) suscribe el deseo de una dramaturgia que llegue al mayor número posible de espectadores. Su fin principal es la destrucción de la monotonía del espectador pasivo sustituida por *"muchos escenarios circulares en los que se suceden simultáneamente acciones distintas con basta graduación de intensidades y con perfecta organización colaboradora de cinematografía-radiofonía-teléfono -luz Eléctrica-luz de neón-aeropintura-aeropoesía-tatilismo-humorismo y perfume"*¹

La fascinación de Marinetti por lo abstracto y lo inmaterial se ve reflejada en la radio, un elemento superador de las convenciones clásicas. Ya lo había manifestado un año antes en el artículo *Por qué me gusta la radio*, en el que manifestaba que *"elimina la tediosa y verdaderamente pasatista sala de conferencias y su público autoelegido juez, sistemáticamente hostil o servil, siempre misericordioso, siempre retrogrado o retrasado (...) sustituye el libro (...) transforma el pensamiento en viviente y palpitante atmósfera dinámica, es decir, ágil, tentacular, vaporosa,*

¹ Pero va a ser la radio, que había comenzado sus emisiones en Italia en 1924, el sistema comunicativo capaz de transmitir y captar una gran audiencia dentro del ámbito experimental futurista, que propone en este segundo periodo, construir globalmente según sus cánones. La radio va a convertirse en un elemento fundamental de transmisión y creación de las teorías futuristas. Aparecen los manifiestos *El teatro futurista aeroradio televisivo* (1931) y *La Radia*, también titulado *El teatro radifónico* (*La gazzetta del popolo*, 22 de septiembre de 1933)

imponderable como el pensamiento en su nacimiento (...) excluye completamente las formas pasatistas del arte y la literatura.

De hecho se puede ofender brutalmente un aparato de radio, declamando dentro viejos poetas, arqueólogos, habladurías históricas y nostalgias pesimistas (...) sus ondas vibran de alegría con las grandes invenciones del genio creador italiano (...) después de haber permitido a los continentes hablar entre ellos, eliminado el tormento antiguo y doloroso de las distancias, permite ahora realizar los diálogos de los aeroplanos camuflados en el nuevo teatro aéreo (...) Amo la radio porque soy futurista, es decir, enamorado del inagotable genio creador de la raza italiana".

Utilizaban silencios e interferencias entre distintas emisoras, Los silencios hablan entre sí sonidos interrumpidos por otros bruscamente –Un paisaje oye el que el chapoteo del agua se alterna con el sonido del fuego–Drama de distancias transposición radiofónica de marchas militares, tangos, combates de boxeo, etc .Batalla de ritmos diferentes sonidos en el tiempo con modos enunciativos distintos y la construcción de un silencio obra en cuatro movimientos que reproduce distintos sonidos producidos por instrumentos y ambientes concluyendo al final con sonidos de gorriónes y golondrinas que refiere, en última instancia, a la poética del silencio de John Cage en los años sesenta.

3.3.1 Piezas de esculturas - radiofónicas

En este afán de Vertov¹ de “exploración de la vida” a través de los últimos inventos técnicos y medios que surgen de la revolución industrial, estaban concebidos por él con la principal intención de “descubrir y mostrar la verdad” y de colocar en las manos de los trabajadores un arma revolucionaria. Todo esto le llevaba a concebir el Cine-ojo (“lo que el ojo no ve”) y el Radiopravda (o “radioverdad”) y la Radio-oído (el montaje del “yo oigo”). Con la radio pretendía establecer una comunicación auditiva entre todo el proletariado mundial, mediante la grabación de los sonidos de los propios lugares de trabajo y de la vida captada de improviso (una especie de ‘fábrica de hechos’), para después ser emitidas en una red de estaciones radiofónicas para poder “escucharse” y “comprenderse” mutuamente todos los trabajadores de distintas culturas.

Bombardamento d’Adrianopoli, (Marinetti, 1929)

Radiocrónica del triunfal retorno de América de los hidroaviones Atlánticos, narrada desde un tejado en Ostia, en la que improvisó una aeropoesía, (Italo Balbo, 1933)

¹ Publicado en el diario Pravda, el 16 de julio de 1925.

Debido a la influencia del poeta en el Partido Fascista¹ otra emisión titulada Futurismo Mundial en el EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche) una retransmisión mensual de líricas de guerra de duración aproximada a diez minutos el máximo de poesía futurista que el público conservador podría soportar en la que el poeta experimentaba directamente sobre el medio radiofónico.

El gramófono de la verdad (Luciano Folgore realiza a partir de 1924 una colaboración humorística).

"verbofonía": una declamación que lanzaba los ruidos al exterior del ambiente mezclándose sílabas y consonantes. (Artur Pertronio)

"Onomalengua o verbalización abstracta" manifiesto romano de 1916, en que reconstruía vocalmente ruidos de máquinas en movimiento y trenes, pasando de la onomatopeya al fonema puro y auto significativo, "una expresión de complementación poética, concurrente a la eficacia lírica y no un lenguaje puro para usarse a sí mismo"². (Fortunato Depero)

¹ Pavolini, el hombre fuerte de la cultura fascista, ministro de la Cultura Popular desde 1939 y el capo futurista en una agria polémica lo que "era un juego en realidad, la idea de propaganda de guerra que se tenía en ese periodo en Italia. Se trataba también de una censura. Quizá no encontraba más espacio la poesía por belicista que fuera.

² el único libro de obras radiofónicas futuristas, *Liriche radiofoniche* (Radio Lyrics), Morreale, Milán, 1934, es la contestación inmediata al manifiesto de La Radia.

En el prefacio se manifiesta esperanzado en las posibilidades que las radiotransmisiones ofrecen al creador *"la brevedad del tiempo, la variedad concisa de imágenes, sujeto contemporáneo, lirismo poético fundido con el lirismo fónico, sonoro y ruidista, las onomatopeyas imitativas e interpretativas, lenguajes inventados: cantos y voces alegres, estados de ánimo sorpresa, expresiones coloreadas y sintéticas sacadas de la vida, cotidianamente pulsante, mutable, con aspectos dramas, materias y maquinismos velozmente inagotables"*.

Las obras están destinadas a perderse en la transmisión, modificando definitivamente la posición del oyente "sin embargo transmitidas por radio, vibrante en el espacio, pierden cualquier significado y consistencia lógica (...) son expresiones adaptadas para la transmisión a distancia. El oyente no está únicamente en un salón silencioso y romántico, sino que se encuentra por otra parte: en la calle, en el café, en el aeroplano, sobre la cubierta de un barco, en mil atmósferas diversas".

Síntesis radifónicas encontrados en texto de Juan Agustín Mancebo

Un paisaje oído

El silbido del mirlo celoso del chisporroteo del fuego termina por apagar el murmullo del agua.

10 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
8 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
5 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
19 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
25 segundos de chapoteo
1 segundo de chisporroteo
35 segundos de chapoteo
6 segundos de silbido de mirlo

Drama de distancias

11 segundos una marcha militar en Roma
11 segundos un tango bailado en Santos
11 segundos de música religiosa japonesa tocada en Tokio
11 segundos de animado baile campestre en la campiña de Varese
11 segundos de combate de boxeo en Nueva York
11 segundos de ruidos de la calle en Milán
11 segundos de romanza napolitana cantada en el hotel Copacabana de Río de Janeiro

Los silencios hablan entre sí

15 segundos de silencio puro
Do re mi de flauta
8 segundos de silencio puro
Do re mi de flauta
29 segundos de silencio puro
Sol de piano
Do de trompeta
40 segundos de silencio puro
Do de trompeta
güe güe güe de niño de pecho
11 segundos de silencio puro
1 minuto de rrrrr de motor

Batalla de ritmos

Una lentitud prudente y paciente expresada por un tac tac tac de
gota de agua primero interrumpida luego acabada por

Una elasticidad volante y en arpegios de notas sobre un piano
primero interrumpida luego acabada por

Un timbrazo de timbre eléctrico primero interrumpido luego
acabado por

Un silencio de tres minutos primero interrumpido luego acabado
por

Un forcejeo de llave en una cerradura ta trumta trac seguido por

Un silencio de un minuto

La construcción de un silencio

Construir un muro a la izquierda con un redoble de tambor
(medio minuto)

Construir un muro a la derecha con un claxon–algarabía–chirrido
de coches y tranvías en una capital (medio minuto)

Construir un suelo con el gorgoteo del agua en unos tubos
(medio minuto)

Construir un techo azotea con chip chip srsrchip de gorriones y
golondrinas (20 segundos)

3.3.2 La relación existente entre Marinetti y Ramón Gómez de la Serna

Algunos párrafos de la Proclama futurista a los españoles donde vemos la relación que existía entre ambos artistas (Ramón G.S y Marinetti)

*¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana! ¡Modemismo! Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la Luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darles lozanía! (...) ¡Recio deseo de estatura, de ampliación y de velocidad! ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! (...) ¡Gran galope sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesismismos, todas las lobregueces y todas las seriedades!*¹

Tristán

¹ Proclama futurista a los españoles Tristán (seudónimo de Ramón Gómez de la Serna), Rev. Prometeo, nº20, 1910, versión original en el Apéndice, punto 7.5

Dicha relación la encontramos en numerosos escritos y cartas, mantuvo un contacto bastante estrecho con el mundillo literario español de la época, como vemos en revistas como Poesía reseñas de libros españoles y cartas y textos de escritores españoles.¹

Cartas Ramonianas que tienen una sugestiva serie de coincidencias y similitudes con el “Manifiesto futuristas a los españoles” escrito al castellano por Ramón y traducido por su amigo Baeza:

“Deseo uno de esos vivos, atroces y demoledores manifiestos con que Vd. hace algo más perfecto que ciertas estatuarias, las ruinas. Aquí en nuestra España se necesitan muchas ruinas porque monumentos sobran. Sería un éxito el manifiesto. Vd. Conocerá esa Andalucía apestada de vida mujeriega, esa Castilla medianizada por su legendarismo y todo este ambiente de toreros, de políticos, y de amigos de lo antiguo, aquí más enjuto que en ninguna parte y sobre todo más enclavado en una tierra árida, porque nuestra meseta central, la que dominó a la raza es absurdamente árida. Se necesita un manifiesto sobre España. Una

¹ Vease artículo de Litvak, p586 y n16. Por ejemplo, el nº1-2, donde aparecía el poema de Unamuno, también contenía un artículo de Ruben Dario. En el libro Ismos, cuya primera edición es de 1931, Gómez de la Serna aseveraba que “Marinetti es mi antiguo amigo” (1943, p.109).

cosa levantisca y tan gallarda como las cosas que Vd. Ha hecho.”¹

El artista con el micrófono de reportero: del “ramonismo” al ultraísmo español. Ramón Gómez de la Serna tradujo el primer manifiesto del futurismo de Marinetti en la revista Prometeo, unos meses después de su publicación en Le Figaro. Con su micrófono radiofónico se lanzaba a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes de la Puerta del Sol, donde recogía su sabiduría popular y la hacía “universal” a través de las ondas radiofónicas.

Su micrófono se convertía también en un altavoz de lo silencioso y olvidado, como ante esas nuevas farolas que instalaron en la Puerta del Sol que él las inauguraba como si de un monumento público se tratara:

“Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...). Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en

¹ “Primera carta de Gómez de la Serna a Marinetti”. Boletín *RAMÓN* nº7, otoño 2003, página 38

uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre”¹

Acabado su discurso radiado monumental, la gente que se encontraba en ese momento en la plaza le aplaudió y él se inclinó reverente delante de la farola. Como “un sacerdote de la diosa Radio”, Ramón tenía un micrófono enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde –en la soledad y el silencio– emitía su “Parte del Día” con aquello que eventualmente pasaba por su casa: una visita, las impresiones fugaces de una carta que le llegaba, lo que veía desde el balcón, lo recién presenciado o lo recién sucedido. Él se consideraba un “cronista de guardia” y además el “poseedor de un micrófono privado en funciones universales”². En su casa había instalado su “Taller de Gueguerías”, donde algunas de estas gueguerías fueron dedicadas al propio medio radiofónico, como aquella que llamó “Gueguería de las Ondas”:

“Muchas veces, en horas sin posibilidad de emisiones, dejo abierto mi aparato para saber como respira electrónicamente el aire, como bulle el sistema nervioso”.

¹ Citado en Díaz, Lorenzo: La Radio en España 1923–1993. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág. 110.

² Gómez De La Serna, Ramón: “Micrófono privado, en funciones universales”, en revista Ondas nº 281, 1–XI–1930. p. 9.

Ramón Gómez
de la Serna,
insigne humoris-
ta, autor de
**¡Hay que ma-
tar el Morse!**

¡Radioescuchas!
La novela humorística de la

RADIOTELEFONÍA
La más trágica aventura del **SINHILISMO** acaba de escribirla

Ramón Gómez de la Serna
El incomparable humorista español. Se titula

¡Hay que matar el Morse!
y la publica mañana sábado

La Novela Semanal



¡ATENCIÓN!
Mañana sábado
compre todos los radioescuchas
La Novela Semanal
30 céntimos

Lámina 140: Novela humorística de Radiotelefonía, ¡Hay que matar el Morse!, novela de Ramón Gómez de la Serna, 1925

RADIO HUMOR

marinetti, académico y radioparlante

Cuando a Marinetti le nombraron académico, temblaron sus admiradores. Habían cazado al león.

Marinetti, que había inventado vestimentas cubistas y que se había puesto chalecos llenos de cuchillos rojos, azu-



les, amarillos, se puso el traje de académico, negando su rebeldía, vistiéndose de falso general, retratándose a la entrada de la Academia con una apostura que no tuvo ningún académico nunca, la espada enquistada, como si en vez de académico se hubiese vestido de mosquetero.

Se sabe poco de la vida que hace Marinetti en la Academia, porque la primer consigna de los académicos es guardar en secreto lo que sucede en las sesiones.

Yo supongo, sin embargo, que Marinetti luchará por las palabras nuevas, por los terribles modismos del ágora, y habrá querido meter en el diccionario las palabras inconexas que sirvieron a sus poemas, así como todas las onomatopeyas con que ha descrito el "paf-paf" de las locomotoras, de las fábricas de electricidad en acción y de los aeroplanos al ponerse en marcha y al trepidar en las alturas atornillándose en el aire, berbiqueando el azul.

8

Marinetti ha ido últimamente a la radio de Roma y ha declamado sus poemas, desmelenando las ondas, precipitando sus círculos, despertando las jirafas dormidas de las grandes antenas.

Amigo de los grandes gestos, Marinetti agarró el micrófono por el cuello como no lo había cogido nunca nadie de los que han tenido relaciones con él.

El micrófono se asustó y se echó hacia atrás, como aquel a quien van a estrangular.

El controlador miraba a Marinetti a través del ojo de buey que da al estudio. En el reloj eléctrico giraban las manillas como locas, yendo a saltar.

El controlador encendió las bombillas de señales, queriendo comunicar alarma al poeta, pero Marinetti estaba ya lanzado, y los que hemos visto lanzarse a Marinetti sabemos que de nada sirve hacerle señales de que pare con los pafuelos.

Marinetti comenzó a sudar—la única señal de que va a acabar pronto—, y con el rostro congestionado describió el final de un bombardeo, cuando las ametralladoras van a acabar su película y disminuyen su tac-tac.



El teléfono de la Estación funcionaba, manipulado por los radioyentes, consternados:

—¡Díganle que hay niños en la casa!

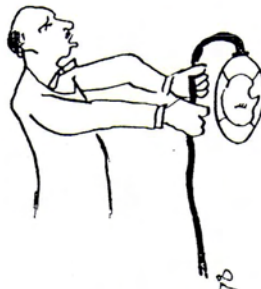
—¡Pídanle que acabe, porque tenemos un enfermo!

—¡Llamen cuanto antes a la Casa de Socorro!

—¡Por favor, agua de azahar!

—¡En nombre de la Liga de la Paz, un armisticio!

Marinetti, en los últimos estertores de su declamación, había echado las dos manos al cuello del micrófono y



apretaba de tal modo que el micrófono fué doblando la cerviz, como en el último acto de los melodramas el estrangulado, y cuando el poeta dió las buenas noches, el pobre micrófono parecía un pavo muerto, con esa cabeza larga y colgante de las aves muertas.

Marinetti miró con sonrisa triunfante al micrófono vencido y se fué a la tertulia de sus amigos. Allí, nada más entrar, dijo con empaque de héroe:

—¡Acabo de matar al micrófono, ese último reducto del claro de luna!

—¡Qué bárbaro!

—¡Magnífico!

—¡Que se lo frian!

Pero el altavoz del café contestó a aquella alegría del jefe y sus secuaces, anunciando el programa del día siguiente, pues el micrófono es el nuevo Fénix de toda avería, el propalador del mañana, el que puede soportar todas las experiencias, el tragatodo sin indigestiones, el avestruz parlante, el dragón que más cabezas ha tenido entre los dragones fabulosos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

(Ilustraciones del escritor.)

Señalamos algunos de los puntos de lo que La Radia debe ser, marcados por su contenido una especial atención:

3. La inmersificación del espacio ya no visible y encuadrable, el escenario se vuelve universal y cósmico.

4. La recepción amplificación y transformación de vibraciones emitidas por seres vivientes, espíritus vivos o muertos, dramas con estados de ruidos sin palabras.

5. La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano.

10. La vida característica de cada sonido y la infinita variedad de lo concreto / abstracto y de lo real / soñado a través de la agencia de agentes de sonidos.

11. Luchas de ruidos y de varias distancias, es decir, drama espacial conjuntado con drama temporal.

13. Repeticiones aisladas de palabras, de verbos en el infinitivo

16. La utilización de sonidos de ruidos acordes armonías musical
o simultaneidades de ruido de silencio todas con sus
graduaciones de apoyatura y colorear la oscuridad infinita de la
radia mediante la cuadratura geométrica esférica en corto.

17. La utilización de interferencias entre estaciones y el
nacimiento y la evanescencia de los sonidos

18. La delimitación y la construcción geométrica del silencio

19. La utilización de varias resonancias de una voz o sonido para
poder dar un sentido del tamaño del lugar en el que la voz es
articulada.

T. MARINETTI
PINO MASNATA
22 Septiembre 1933
La Gazzeta del Popolo (Turín)
Traducción: José Antonio Sarmiento

"LA TEATRAL"
Società in Accomandita - Direttore Generale Walter Mocchi
Buenos-Ayres - Rio Janeiro - Santiago de Chile - Roma

TEATRO COSTANZI
ROMA
Grande Stagione Lirica Carnerale-Quaresima 1912-913

Domenica 9 Marzo 1913
alle ore 21 prec.

GRANDE SERATA
FUTURISTA

PROGRAMMA

1. **INNO ALLA VITA**
Sinfonia futurista del maestro **Balilla Pratella**
eseguita dall'Orchestra del Costanzi e diretta dall'Autore

2. **La Poesia nuova** di **Paolo Buzzi**.
La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi**.
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi**.
Solopero generale di **Luciano Folgore**
Sidi Messari di **F. T. Marinetti**.

Queste poesie futuriste saranno declamate dal Poeta
F. T. MARINETTI

3. **Il pittore e scultore futurista**
UMBERTO BOCCIONI
parlerà della "Pittura e Scultura futurista."

CONSIGLIO AI ROMANI
di **F. T. MARINETTI**.

PREZZI
1 Lira - INGRESSO - Lire 1
Palchi I e II Ordine L. 25 - III Ordine L. 10
Palcosse L. 5 - Sedile L. 3 - Andronco L. 2 (tutto oltre l'ingresso)
Galleria. Posti num. L. 1,50 - Galleria. Posti non num. L. 1
sempre l'ingresso.

Il Teatro si apre alle ore 8, - La Galleria si apre alle 6 1/2.
© Indagine del teatro è aperto dalle ore 10 alle 12 per un giro di rappresentazione
e dalle ore 10 alle ore 8 per un giro di rappresentazione. - Telefono 10-10.
Per conoscere più presto la musica del Futurismo e l'arte Futurista, visitate l'Ufficio
Teatro (Ufficio) dell'Amministrazione Municipale Romana, Corso Vittorio 9, 134 - Tel. 21-2.

Biblioteca - 119 - Biblioteca Comunale di Roma - Roma - 119



Lámina 142: Poeta Marinetti en Le Figaro, cartela de la gran serata futurista en 1913, 20 de Febrero de 1909

Lámina 143: La escenificación, que tuvo lugar en Diciembre de 1909

3.3.3 Teatro sintético futurista

El 11 de diciembre de 1896, Alfred Jarry había presentado una inventiva y notable performance cuando inició su absurda representación de payasadas Ubu Roi (Ubú rey) en el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë. La obra estaba modelada sobre farsas de colegial de los primeros tiempos de Jarry en Rennes y en los teatros de títeres que había dirigido en 1888 en el ático de su casa de la infancia bajo el título de Théâtre des Phynances. Durante la Obra el periforme Ubú pronunció el comienzo del texto, una sólo palabra: “Merdre”.



Lámina 144: Caricatura de una velada futurista por Boccioni, 1911

Estalló un griterío infernal. Incluso con una “r” añadida, “mierda” era estrictamente tabú en la esfera pública; cada vez que Ubú usaba la palabra, la respuesta era violenta. A medida que el Padre Ubú hacía una carnicería en su camino al trono de Polonia, en el patio de butacas comenzaban luchas a puñetazos, y los manifestantes aplaudían y silbaban divididos entre apoyo y antagonismo.

Movimientos mecánicos y Teatro Sintético:

La Macchina tipografica (prensa) de Giacomo Balla de 1914 llevó a cabo estas instrucciones en una representación privada realizada para Diáguilev. Doce personas, cada una parte de una máquina, actuaban delante de un telón de fondo pintado con la única palabra “Tipográfica”. De pie uno detrás de otro, seis intérpretes, con los brazos extendidos, simulaba cada uno un pistón, mientras que los otros seis creaban una “rueda” movida por los pistones. Las performances se ensayaban para asegurar la precisión mecánica. Un participante, el arquitecto Virgilio Marchi, describió cómo Balla había dispuesto a los intérpretes en dibujos geométricos y ordenó a cada persona “representar el alma de las piezas individuales de una prensa rotativa”. A cada intérprete se le asignó un sonido onomatopéyico para acompañar

su movimiento específico. (Me dijeron que repitiera con
violencia la sílaba “STA”), escribió Marchi.

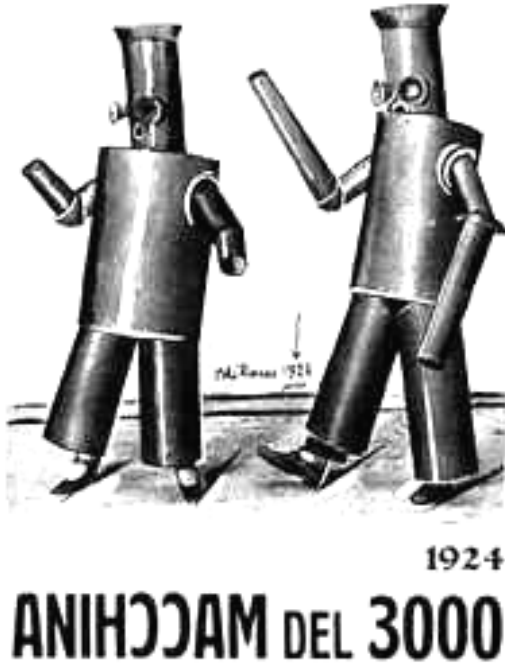


Lámina 146: Cartel de Macchina del 3000, Ballet mecánico.1924

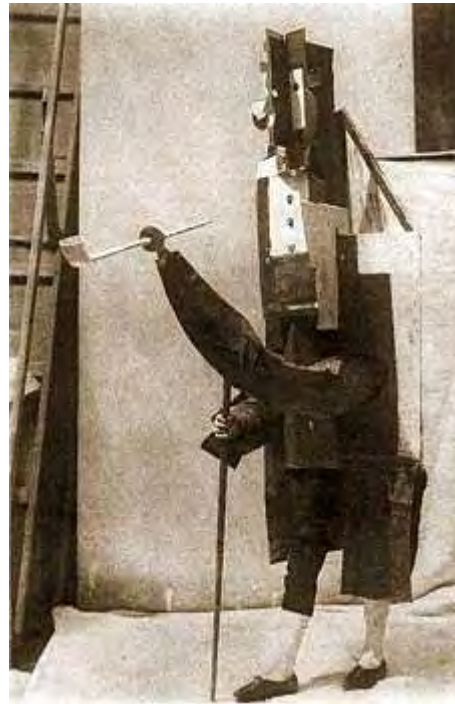


Lámina 145: obra de ballet *Parade*, París, Pablo Picasso, 1916

Sonido, escena y gesto, había escrito Prampolini en su manifiesto de Pantomima futurista, “*deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador*”. Este sincronismo, explicó, respondía a las leyes de la simultaneidad que ya reglamentaban “la sensibilidad futurista mundial”.

El teatro sintético futurista debía, mecánicamente, *“a fuerza de brevedad, lograr un teatro por completo nuevo y perfectamente acorde con nuestra rápida y lacónica sensibilidad futurista”*. De modo que el escenario se reducía a un mínimo desnudo.

“La vida de antaño se basaba en el silencio. En el siglo 19 con la invención de la maquinaria, el ruido había nacido. Hoy, el ruido reina y triunfa supremo sobre las sensibilidades del hombre.”

Luigi Russolo, 1913

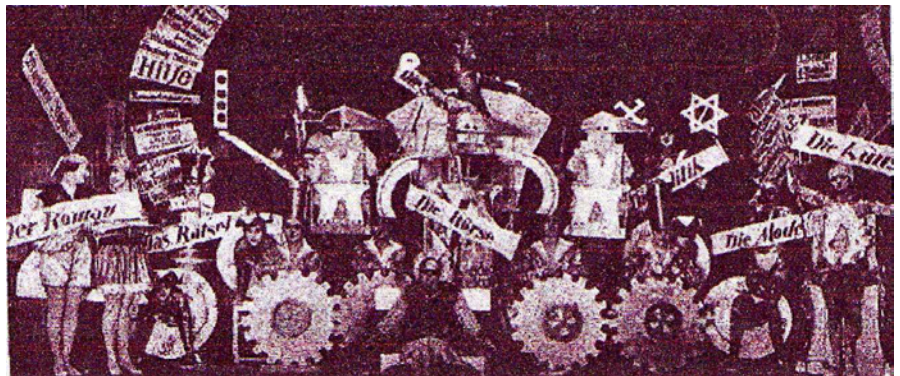


Lámina 147: Una escena de la obra de teatro *“La Rotativa”* de Rodolfo Nelson, Berlín



Lámina 148: Texto de A telón corrido.- El espacio como representante mismo de la obra = actor principal = TEATRO

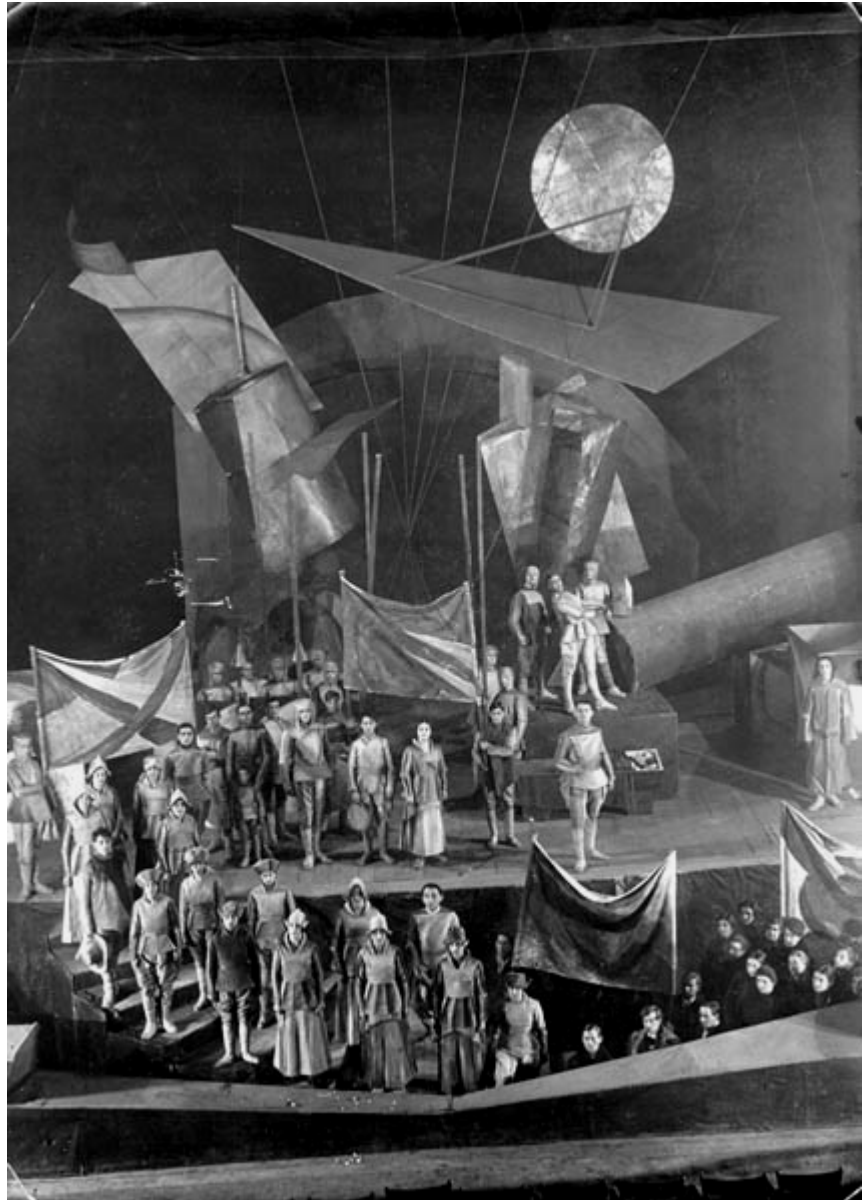


Lámina 149: Obra el Ocaso, Vsevolod Meyerhold, 1921

El teatro de variedades en el futurismo no tenía argumento (lo que Marinetti consideraba totalmente innecesario). Los autores, actores y técnicos del teatro de variedades sólo tenían una razón para existir, decía. Ésta era *“inventar incesantemente nuevos*

elementos de asombro". Además, el teatro de variedades obligaba al público a colaborar, liberándolos de sus papeles pasivos como *"estúpidos mirones"*. Y puesto que el público *"coopera de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en los palcos y en el patio de butacas"*. Además, explica *"rápida y mordazmente"*, tanto a adultos como a niños, *"los problemas más abstrusos y los acontecimientos políticos más complicados"*.



Lámina 150: Escenas de la película *Aelita*, Yakov Protazanov

1924

Jean Epstein hace unas consideraciones que estima válidas para todo el arte de vanguardia y, especialmente relaciona poesía y cine. En 1921, en el mes de marzo, publicó Ortega en el diario EL Sol, dos artículos titulados “incitaciones .Musicalia” I y II, que pasaron al tercer libro de El Espectador con el simple nombre de «Musicalia»¹

Se iniciaban con este párrafo: *«El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy.*

En la música de Debussy o de Strawinsky prestamos atención a los sonidos mismos, la música por sí misma, ella es lo interesante. Probablemente hay aquí una relación con lo que más tarde será el perspectivismo orteguiano: todo es cuestión de cómo se focaliza el interés; pero en La deshumanización del arte no llega a plantear así el problema. Interesa más dilucidar las diferencias en la recepción desde las posiciones del creador, pero la fecha de aparición de esas diferencias, de la crisis de la comprensión, nunca se propone. José Ortega y Gasset la deja

¹ Vitalidad de la deshumanización del arte, por Jorge Urrutia. Revista de Occidente nº 300, Mayo 2006

flotando en un largo periodo que cubre el Romanticismo a las vanguardias, desde Beethoven a Cézanne, pasando por Debussy.¹

Creación como fabricación: Puente de la segunda vanguardia. El dadaísmo en relación con la poesía experimental, la negación de la obra como tal, su concepción de la creación como fabricación de un objeto y el carácter, por tanto, de “experimento”.

¹ La deshumanización del arte se inicia, con una reflexión sobre Debussy. Éste es un músico estrechamente ligado al simbolismo, no a las vanguardias. Musicó poemas de Baudelaire y de Verlaine y, sobre todo, escribió la partitura para una ópera extraída del más famoso drama Simbolita, Pelléas et Mélisande, de Maurice Maeterlink. De hecho, en uno de los textos aquí citados, Ortega viene a reconocer que Debussy no es autor del presente, al decir que «el público de los conciertos [...] continúa siseando a Debussy».

3.3.4 Los entonarruidos

Concluiremos este apartado sobre el futurismo con este párrafo de alabreas de Russollo describió el pasaje a través de la historia desde el silencio al sonido y del ruido-sonido al ruido musical. Argumentó que el número limitado de instrumentos musicales conocidos no podía seguir satisfaciendo la moderna sed acústica del hombre.

"cruzemos una capital moderna con los oídos más abiertos y alerta que los ojos y disfrutaremos al distinguir las corrientes de agua, aire y gas a través de tuberías de metal, los ruidos emergentes que respiran y palpitan llenos de una vida indiscutible, la palpitación de las ondas, el ir y venir de los pistones, el chirrido de las sierras mecánicas, los cambios violentos de los tranvías en los ralles, el chasquido de los látigos, el ondear de las cortinas y las banderas. Nosotros disfrutamos creando orquestaciones mentales golpeando los cierres metálicos de las tiendas, pegando portazos, los gritos y voceríos de las multitudes, la variedad de din en las estaciones, los raíles de los trenes, las fundiciones de acero, spinning mills, imprentas, centrales eléctricas y los raíles subterráneos del metro"

CAPÍTULO 3: Un cambio en la concepción de la escultura contemporánea
(influidos por distintos medios de expresión artística, teatro,
cine, literatura...)

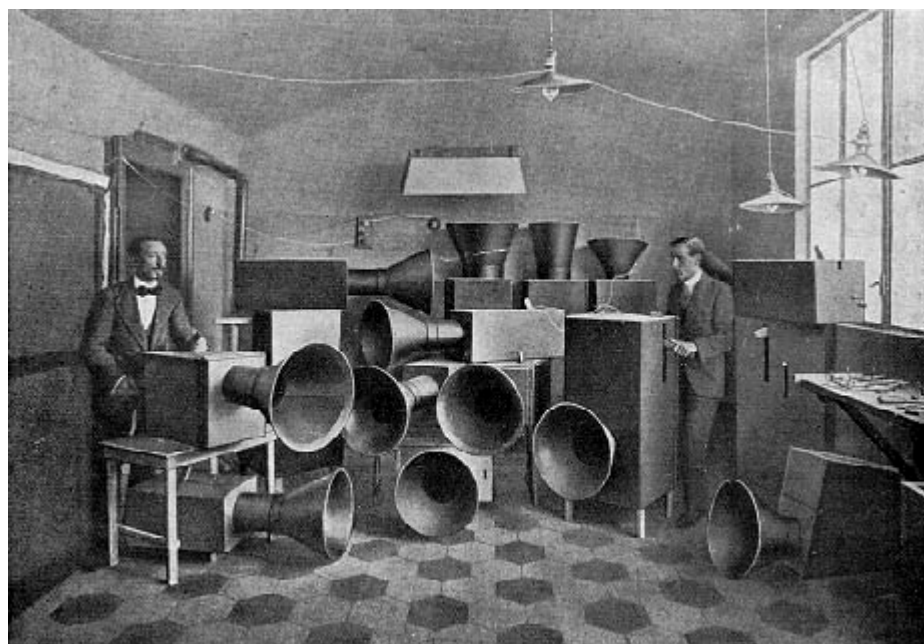


Lámina 151 : Luigi Russolo y Ugo Piatti entre entonarruidos

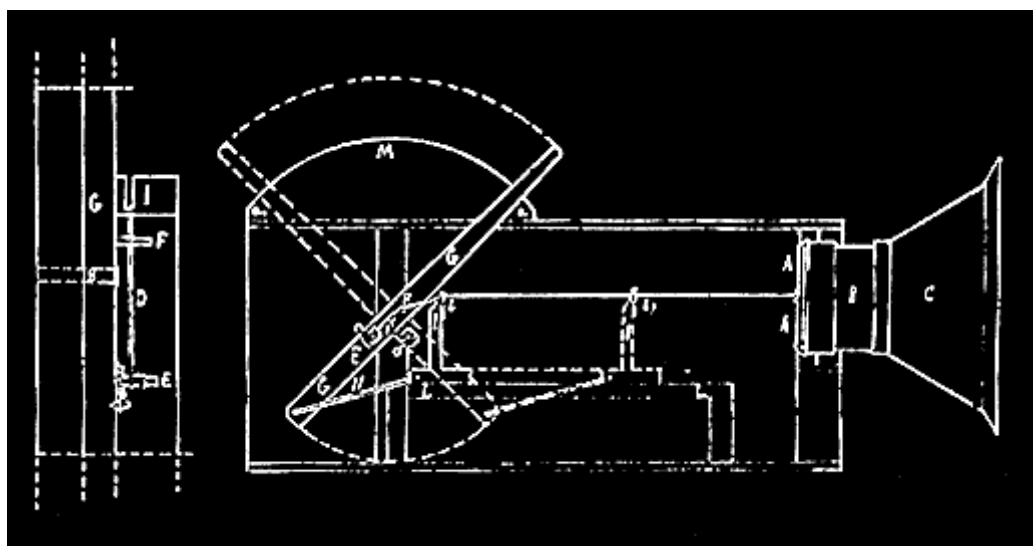


Lámina 152 : Entonador de ruidos, patente italiana, 11-01-1914, Luigi Russolo



Lámina 153 : Trompa del entonarruidos

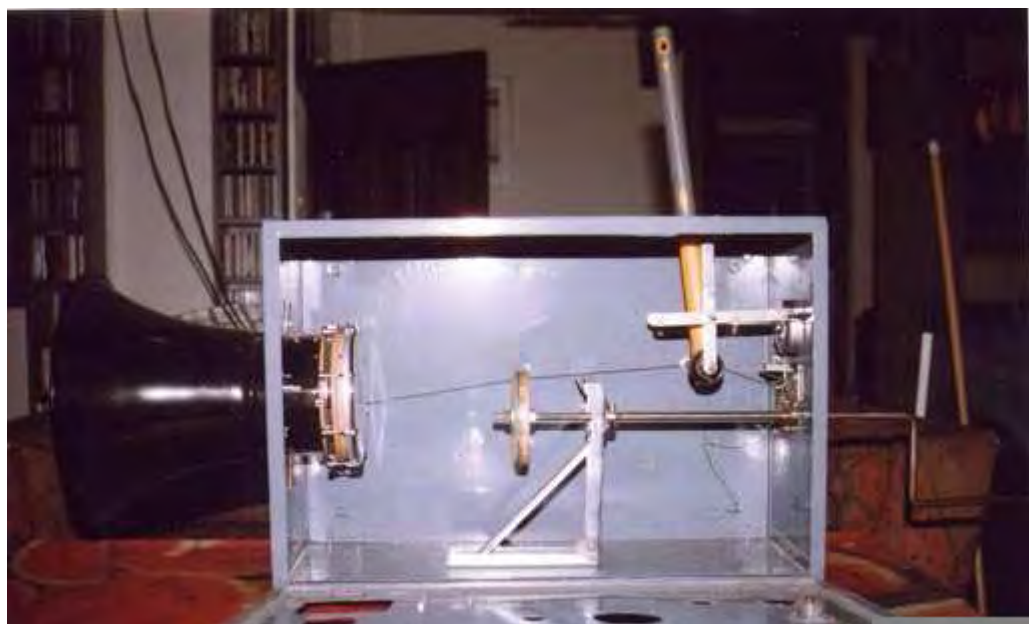


Lámina 154: Mecanismo de funcionamiento del entonarruido

“Insisto en la dulzura de ciertas amalgamas que pueden obtenerse con los entonarruidos, pues es lo que menos se imagina en favor de estos instrumentos, y para apreciarla es necesario el silencio más absoluto en la sala.

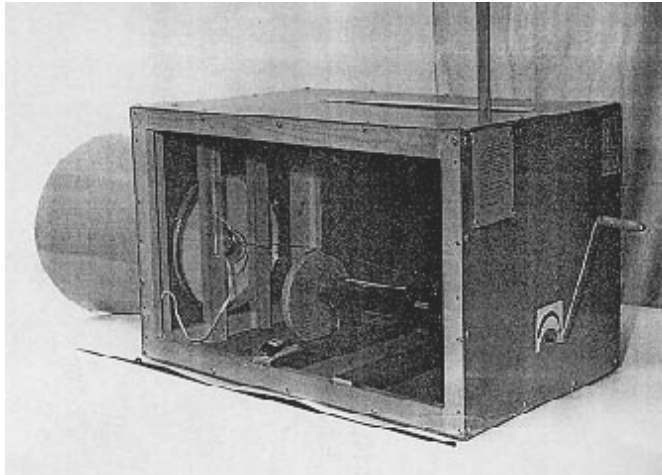


Lámina 155 : Detalle de uno de los instrumentos, entonarruidos

Nadie puede imaginar qué dulzura y que fascinación se obtienen con modulaciones armónicas y acordes sostenidos, dadas por ejemplo con la unión de los aulladores bajos y medios, del silbador bajo y el zumbador, y qué maravilloso contraste resulta si sobre esta amalgama entra repentinamente un crepitador agudo a modular un tema, o los gorgoteadores a apoyar determinadas notas o a marcar los ritmos. Es un efecto absolutamente desconocido en las orquestas; como también ninguna orquesta, que no sea la de los entonarruidos, puede dar la sensación del

pulsar de vida agitada, exaltante por intensidad y variedad rítmica, que se puede obtener con la unión de los estruendores, de los explotadores, de los crepitadores y de los frotadores.

El primero entre los músicos de vanguardia, mi querido amigo y hermano futurista Pratella ha realizado dicha unión en su ópera El Héroe. Y estoy seguro de que otros (la autorización me ha sido ya solicitada por varios compositores) querrán seguir el ejemplo de Pratella”.¹

Lámina 156 : Partitura de los entonarruidos

¹ Análisis de los entonarruidos , carta 1916

CAPÍTULO 3: Un cambio en la concepción de la escultura contemporánea
(influidos por distintos medios de expresión artística, teatro,
cine, literatura...)



Lámina 157: Orquesta Electrónica del Instituto Heinrich Hertz, En 1932 Berlín

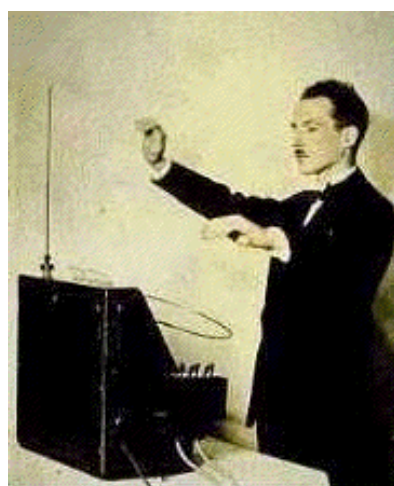


Lámina 158: *Theremin*, instrumento que se tocaba sin tocarlo.

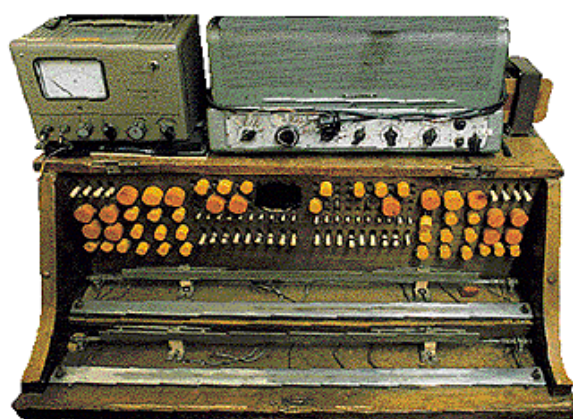


Lámina 159: *Trautonium*, 1932

CAPÍTULO 4

EL ESPACIO COMO INSTRUMENTO SONORO

4. EL ESPACIO COMO INSTRUMENTO SONORO

Buñuel nos hace una descripción del viento como instrumento sonoro¹. Nos acerca a un experimento propio de la naturaleza, cómo el sonido invade el espacio y se apropia de él. Cuyos protagonistas son objetos cotidianos de la mesa de un escritor, impulsados por las fuerzas del viento que imite un silbido según recorre la sala. Muy al estilo “ramoniano” podemos decir.

Dejamos que las palabras del propio Buñuel expliquen los sonidos del viento:

... “Casi todas las noches, antes de entrar en mi cuarto, le dejaban silbando alegremente entrelazado por los cables de la calle o entreteniéndose en jugar con los papeles que pastaban por el empedrado.comenzaba a dar violentos golpes en el lomo de la ventana, queriendo colarse por algún resquicio o intentando abrirla por fuerza; pero mi ventana entrecruzaba bien sus dos nervudos y únicos dedos, y se mofaba del viento. Este para vengarse, zarandeaba a ímpetu salvaje las paredes, silbando estrepitosamente, y arrojaba puñados de polvo y piedras contra la vidriera”...

¹ Instrumento sonoro, descripción del viento por Buñuel en el artículo “Una traición incalificable” escrito para la revista ULTRA nº23, de 1 de febrero de 1922,

..... “ fingiendo mucha atención, revisó los miles de cuartillas, haciéndose sonar como un prestidigitador la baraja; mas de pronto, de un solo manotazo, las lanzó al espacio por la estupefacta ventana que abría su gran boca de asombro, y se lanzó él detrás”...¹

_ “Xilofón .Juego de niños .Agua de madera. Princesas tejiendo en el jardín, rayos de luna”. ²

¹ Buñuel, “Una traición incalificable”, l. revista *ULTRA* nº23, de 1 de febrero de 1922. encontrado en el libro, Luis Buñuel, el ojo de la libertad, ed. Residencia de estudiantes, Fundación ICO.2000 .p. 99.

² Instrumentación, publicado en el nº2, 30 noviembre de 1922, Horizonte, texto dedicado al musicólogo Adolfo Salazar.

VLTRA
Una traición
incalificable

Hacia ya un año que trabajaba en *mi* obra, en *mi* gran obra. Todos los días invertía cinco, seis, diez horas en este trabajo-cumbre que ya se disputaban las mejores revistas literarias del mundo. Los muebles, el parquet y los libros de mi cuarto se complacían al verme trabajar en esta obra genial. Apenas sentado, agrupábanse a mi alrededor la mesa, la librería y la cama, que chirriaban satisfechas. La librería sobre todo, se aproximaba más, de puntillas, y arqueaba sus lomos de libros en actitud expectante. Una araña que trabajaba en una gran casa en construcción de un ángulo, se deslizaba siempre por la polea de su andamio y asentía con las patas.

Mi único enemigo, incitante y bronquista, era el viento. Casi todas las noches, antes de entrar en mi cuarto, le dejaba silbando alegremente entrelazado por los cables de la calle o entreteniéndose en jugar con los papeles que pastaban por el empedrado. Pero apenas me desvestía, y la butaca complaciente sacudía el polvo, abriendo sus cordiales brazos para recibirme, comenzaba a dar violentos golpes en el lomo de la ventana, queriendo colarse por algún resquicio o intentando abrirla por fuerza; pero *mi* ventana entrecruzaba bien sus dos nervudos y únicos dedos, y se mofaba del viento. Este, para vengarse, zarrandeaba con ímpetu salvaje las paredes, silbando estrepitosamente, y arrojaba puñados de polvo y piedras contra la vidriera. Mas yo, a pesar de todo, me mantenía ecuánime, y seguía trabajando.

Una noche, por fin, me juré, que si le dejaba entrar, para apreciar mi obra, no volvería a molestarle, antes al contrario, me traería toda clase de perfumes y de músicas y arrullaría *mi* gran trabajo.

Engolosinado por esta proposición, y además, forzoso es confesarlo, por ese algo de legítimo orgullo de que tan importante personaje se interesase por *mi* obra, me dispuse a acceder. El viento, aullando de alegría, arrancó dos árboles, dió un giro de 45° a algunas casas y repiqueteó todas las campanas de la ciudad en un bandeo triunfal. No contento con esto, alardeó de nigromante. A tres curas que se deslizaban por la calle los transformó en otros tantos paraguas invertidos; hizo de las calles y de las casas Himalayas envueltos en sus nubes, y en las mesas de los cafés brotaron a su conjuro trapos, papeles, pajas y otros objetos de la Gran Bisutería del Basurero.

Por fin me decidí a recibirle, considerando su interés en agradarme, y abrí la ventana.

El viento, grotesco se precipitó por los bordes y husmeó inquietamente por todas partes. Donde causó un verdadero terror fué en el cesto de los papeles; reposaban tranquilamente, mas al advertir la presencia del monstruo, asustados, enloquecidos, cabriolaron unos encima de otros, se arremolinaron y huyeron en todas direcciones hasta cobijarse en el cubo, y debajo del armario; porque el viento es el gajo de los papeles.

Francamente: quedé amoscado ante su informalidad y poco interés demostrado en oír *mi* obra, por lo cual le amonesté severamente. Entonces, fingiendo mucha



RETRATO

WLADYSLAW JAHŁ

RONDA

atención, revistó los miles de cuartillas, haciéndolas sonar como un prestidigitador la baraja; mas de pronto, de un sólo manotazo, las lanzó al espacio por la estupefacta ventana que abría su gran boca de asombro, y se lanzó él detrás.

Quedé aterrado, insensible, desencuadernado para siempre. Se había llevado *mi* obra, *mi* definitiva obra, que volaba convertida en gaviotas por el horizonte.

Juré vengarme sin tardanza. Pronto di en el modo. Cuando le vi dormir en el tejado, donde bostezaban las chimeneas, también adormiladas por su ronquido, puse otra ventana que apenas ajustaba, que se desquiciaba por instantes. Y cayó en la red.

Como siempre, al despertarse se lanzó contra ella, pero se encontró apresado, vencido, derrotado por las hendiduras.

Hace años que gime tristemente y pide su libertad. Yo, inflexible, allí le tendré esposado con los resquicios de la ventana, siempre cerrada y siempre segura de sí misma. No se juega conmigo.

LUIS BUÑUEL

Mandolina chillona.
voz de guzla dormida,
(elefantes subían por la noche
jugando a la pelota con la Luna.)

Guitarra de risa escarchada,
voz de violín rencoroso,
(un velo cubrió el pelo
una boca, otra boca.)

Paletadas de luna en el molino
y aguacero de llanto.

Celosías en el mudo muro
encaramadas,
tiernamente conmovidas
y sin poder volar.

(Elefantes de sombra
subiendo por las tapias
y derribando chimeneas
con sus trompas de humo.)

ROGELIO BUENDIA

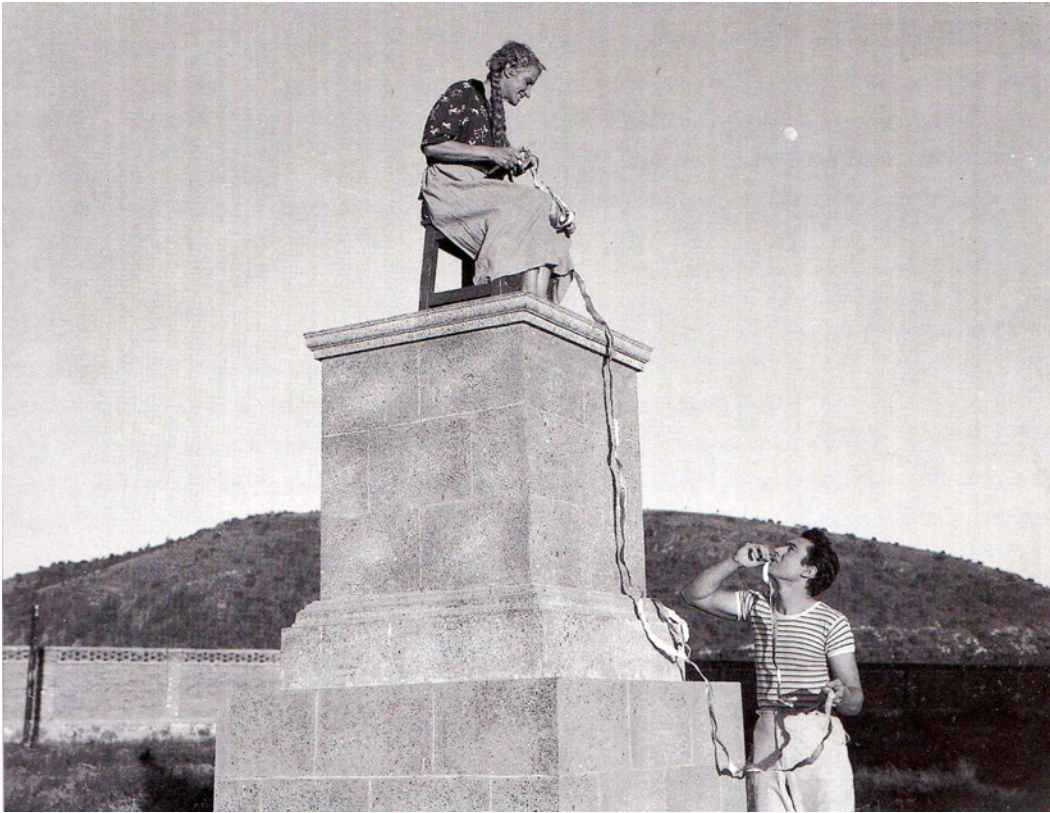


Lámina 161: Fotograma, película Subida al cielo, Buñuel 1951.

Un juego de palabras, un lenguaje móvil, multiforme, palabras en libertad, un juego, vocablos burlones, que nos recuerdan a los ensayos postistas. La fascinación por el silencio y el grito del poeta resaltado en sus poemas, una “presencia zoológica ininterrumpida”, señala Carlos Germán Belli sobre la obra de Moro en un ensayo que data de 1956 Buñuel, en sus memorias _ Mi último suspiro _ hace referencia a una fiesta donde

encontramos a muchos de sus amigos surrealistas de la época¹ en la que sucede una Acción artística que nos muestra cierta similitud a las insólitas conferencias de Ramón subido a un trapecio.

“¿Decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad?” Paul Virilio

Le había encargado a Giacometti una jirafa² recortada en madera contrachapada que fue instalada en los jardines de la villa; se había reproducido en cada mancha del animal un fragmento del texto³ de Buñuel que los invitados debían de leer subidos en una escalera de mano. Me ha venido a la memoria al escribir estas líneas un párrafo de un texto de nuestro amigo Ramón ya tantas veces nombrado a lo largo del desarrollo de éste trabajo, en su libro *Cinelandia*, Cuando nos hace la

¹ Amigos que asistieron a la fiesta en la villa, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Igor Markevitch, Henri Sauguet, Jean Cocteau y Christian Bérard.

² La escritura de la “Jirafa” debe situarse en los debates teóricos que animaron al grupo surrealista en esta época. Por ejemplo en el diccionario abreviado del surrealismo, Kurt Seligmann, hacía un inventario gráfico de los Animales surrealistas en forma de fotomontaje...En Buñuel encontramos en sus películas como por ejemplo, en *Un perro Andaluz*, el burro putrefacto, las hormigas en la mano, En la edad de Oro, los escorpiones del principio de la película, la vaca sobre la cama, la jirafa arrojada por la ventana. Cocteau, nos hace una descripción del mismo animal por lo sorprendente que les parece, un cruce de Torre Eiffel y veleta.

³ Texto que es muy probable que fuera escrito durante el invierno de 1931-1932. En él, nos describe la maqueta de la “*Jirafa de tamaño natural*” : “*Una simple plancha de madera cortada y perforada por veinte alveolos correspondientes a otras tantas manchas que cumplen la función que cada uno de ellas tiene encomendada. La sucesión de objetos, inscripciones y situaciones que aquí se describen puede aparecer como las secuencias sucesivas de un guión cinematográfico*”. A propósito de la Jirafa, Emmanuel Guigon, Luis Buñuel, *el ojo de la libertad*, ed .Residencia de estudiantes, Fundación ICO.2000.pág 199-202. Le Surréalisme au Service de la Révolution (nº 6 de abril de 1933) se publicó “La jirafa”.

descripción del bar en el que tenía unos taburetes a los que había que subir por una escalera y sobre los que la figura del que bebía parecía un vigilante en un alto parapeto.¹



Lámina 162: Buñuel con Alberto Giacometti y la jirafa que el escultor hizo para el texto de Buñuel, 1932.

“Vuelvo a las construcciones que me divierten y que viven en su suprarrealidad: las columnas en forma de hueso, el techo de aire risueño y los bonitos precisos mecanismos que no sirven para nada. A tientas trato de atrapar en el vacío el hilo blanco invisible de lo maravilloso que vibra y del que escapan los

¹ *Los cockteles absurdos*, Cinelandia, Ramón Gómez de la Serna, ed: 3ª Semana del cine experimental Madrid 1993, pág 67. Facsímil de la edición de 1923, de Editorial Sempere, Valencia.

hechos y los sueños con el ruido de un arroyo que corre sobre pequeños cantos rodados, preciosos y vivos.”¹

Experimentación de objetos descontextualizándolos, dándole nuevos valores más allá de ser un simple instrumento.

- Dibujo de una estructura telúrica estratificada de donde emergen objetos biomórficos. De esta naturaleza en erosión se escapan frases extraídas de un libro de botánica, recortadas de tal manera que forman un verdadero “poema-esqueleto” que el lector debe rellenar.²

- Los resultados de una encuesta sobre las posibilidades irracionales de conocer un objeto, de penetrar en un cuadro, de embellecer una ciudad... “Se trata de conocer los objetos en su vida, en su movimiento, de calcular sus posibilidades. Colocando objetos, mediante la experiencia colectiva, en todas las situaciones posibles, obtendremos de ellos definiciones concretas y completas, solamente válidas, naturalmente, en un

¹ Extracto del Poema en prosa de Alberto Giacometti, perteneciente a los cuatro textos que figuran en el índice de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* nº5 (1933), Revista que comienza con la presentación de un “objeto pintado sobre cristal transparente acompañado de un texto de su autor Duchamp”. Textos de Giacometti, “Poemas en 7 espacios”, “La cortina parda”, “Ayer, arenas movidizas”, Cuatro relatos de recuerdos y “Carbón de huerba”.

² Publicado por Yves Tanguy, *Vie de l’objet* en el nº6 *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en 1933

momento dado, en un lugar dado y en unas circunstancias dadas”.¹

- Arthur Harfaux y Maurece Henry lanzaron propuestas de mejoramiento de esta encuesta: El objeto no será necesario que este sobre una mesa, podrá ser colocado en el suelo o sobre la cabeza de un asistente. No será necesario que se realice en la casa de André Breton, sino que podrá realizarse en el claro de un bosque, playa en el amanecer.
- Sueño Experimental de Tristan Tzara, se trata de un “Cuento filosófico” en el que describe la edificación de un mundo imaginario que, “fuera de los límites de la sensación, pero participando en ella, se propone transgredir la noción habitual de realidad circundante, formada por la simple superposición de los elementos productivos racionales e irracionales”.

¹ Éste último número de la revista, recoge con gran amplitud los datos obtenidos de la encuesta.



Lamina 163: Juan Rulfo, Ruinas en el campo, 1955



Lámina 164 : Juan Rulfo, Bardas tiradas a la calle. 1955

En la obra, *La utopía de 1911*, nos muestra Ramón, una de sus grandes preocupaciones – LA AUSENCIA Y LOS SILENCIOS, a través de las pausas en los actores, de la incógnita, del misterio... Una pausa duradera... Hasta que entra en la escena el de la flauta, un viejo de esquina, con lentes ahumados, el limosnero que dará la nota suprema de la pobreza... *“Se le ve la flauta buscándole los labios como serpiente de un encantador árabe, asomado desde la solapa desde el bolsillo interior (...)”* *La utopía, 1911*. Similitud con las obras de Chamorro, en la que parte de sus protagonistas son pobres, gentes humildes de la calle, representados estos personajes de la sociedad marginados en obras del cine como en la película *Viridiana* de Buñuel... personajes que al final de la obra son los máximos protagonistas.

¿Por qué, es un teatro acaso? Con esta pregunta que desarrolla en el principio del epílogo de *Los Sonámbulos*, firmado bajo el pseudónimo Tristán, Nuestro amigo Ramón indaga en estas cuestiones:

“Hay que conocer a Gómez de la Serna para desorientar todas las opiniones de tiempo y lugar y armazón que sugiera este teatro como si fuera un teatro! El, como una tromba, desplaza y descaracteriza sus cosas, y así si el glosador se niega a ser arrastrado o se niega a suceder, se encuentra que pasó, que se

perdió de vista, que le adelantó en una carrera campo traviesa, que se fue por la borda lo que quería detener, clasificar y alojar, creyendo que era una cosa teatral."

"Una de las principales propiedades del sonido es la de esculpir el espacio" (Bosseur, 1998).

Estudiemos ahora al caso específico de la instalación sonora y desarrollemos el elemento espacio, determinante en el enriquecimiento de la experiencia de la obra de arte.

Relación sonido- espacio- tiempo, citando a varios artistas y músicos que han reflexionado acerca de este fenómeno.

a) El espacio sólo existe gracias al sonido (distintos puntos de vista)

"Es solo a través de los sonidos individuales existentes en el espacio que el espacio es percibido en si mismo"

(Jio Shimizu, 1999)

“Los fenómenos suceden en el espacio, y es en esta etapa en la que ellos reciben un significado de nosotros. El sonido como fenómeno es entonces parte del espacio, ya que este tan solo puede existir en el. Podríamos pensar que el sonido es el movimiento interno de un espacio, su levantamiento en el aire...Es entonces obvio que tan solo el movimiento audible de un espacio puede recibir un significado”

(El musicólogo Giancarlo Toniutti)

b) El espacio como Instrumento

“Tenemos una tendencia por olvidar el espacio que hay entre las cosas. Nos movemos a través de él para establecer nuestras relaciones y conexiones, creyendo que podemos pasar instantáneamente de un sonido al próximo, de un pensamiento al próximo. En realidad, nos caemos y ni siquiera nos damos cuenta. Nosotros vivimos, pero vivir significa cruzar a través del mundo de las relaciones o representaciones. Sin embargo, nunca nos vemos en el acto de cruzar ese mundo, y nunca hacemos otra cosa que eso” (Cage J & Charles D 1981).

EJEMPLO:

Una guitarra gigante que se convierte en un espacio acústico que pudiera ser accionado desde adentro por el público, o en una orquesta sinfónica distribuida por todo el espacio de una sala de conciertos que se convierte en un instrumento que puede ser interpretado por alguien que da instrucciones. El artista Achim Wollscheid nos dice: *“El espacio, con su conjunto de productores de sonido, escuchas y objetos productores de sonido, se convierte en el INSTRUMENTO”* (Wollscheid, 1999).

En la instalación “Internal sound” del artista norteamericano Terry Fox, una cuerda gruesa de piano es dispuesta en una iglesia de tal manera que convierte al inmueble en un instrumento musical, ya que la cuerda va de la puerta de madera de la entrada de la iglesia hasta la puerta de la cripta de la iglesia. El público que se encuentra afuera de la cripta (en la nave principal) acciona la cuerda, y la gente que se encuentra dentro de la cripta escucha entonces el resonar de la vibración de la cuerda. La cripta es la caja de resonancia del instrumento iglesia.

Si el espacio es una especie de instrumento, ¿como suena el espacio? El espacio es la caja acústica de un instrumento virtual, y las características de esa caja acústica, sus resonancias

particulares, son las cualidades musicales de ese espacio. En la obra sonora “I am sitting in a room”.

El compositor Alvin Lucier, en 1970, escribe unas instrucciones en las que el interprete de la obra debe grabar su voz leyendo un texto en un espacio cerrado determinado, y luego, debe reproducir la grabación de su voz en ese espacio y grabar esa reproducción con otra grabadora para luego volver a repetir el mismo proceso un sinnúmero de veces, hasta que la voz desaparezca por completo y solo queden las resonancias de ese espacio que fueron accionadas por los sonidos de la lectura del texto.

4.1 Concepción espacial del sonido según el entorno que nos rodea

Vinculamos la arquitectura con el paisaje sonoro, la sociología, la psicología, el urbanismo, la ingeniería¹, etc. Como los califica Loos² – “pueblos de tela y cartón” Grigori Alexandrovich Potemkin, *político que hace creer a Catalina la grande que vivía en un país mas urbanizado, más moderno, que aquella Rusia rural y atrasada en la que ambos estaban inevitablemente encerrados*.

La ciudad vista como un Arca de Noé³ descrita así por Ramón Gómez de la Serna, formada por arquitecturas diferentes como si de una tienda de souvenirs se tratara...

“(…) Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Alguien jura... Un beso... alguien grita... Risa, silbido, voces, campanadas en la estación, respiración de la locomotora... Murmullos, llamadas, adioses...mientras hago el

¹ El porqué de los diferentes difusores de los campanarios de Nôtre Dame en comparación con los difusores constantes de los campanarios de la Sagrada Familia de Gaudí. El porqué este arquitecto buscaba una campana de forma paraboloide, sabiendo que el estudiaba estas formas para su templo. Por cierto, hay una en la *Càtedra Gaudí* de la UPC que hizo fundir a modelo a escala de las futuras campanas. Francesc de Paula Daumal i Domènech, op.cit., p6

² Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971, p.206.

³ Ramón Gómez de la Serna, *Cinelandia*, Valdemar, Madrid, 1995, p.35.

camino, pienso: es preciso que acabe por encontrar un aparato que no describa, sino que inscriba, fotografíe estos sonidos”¹

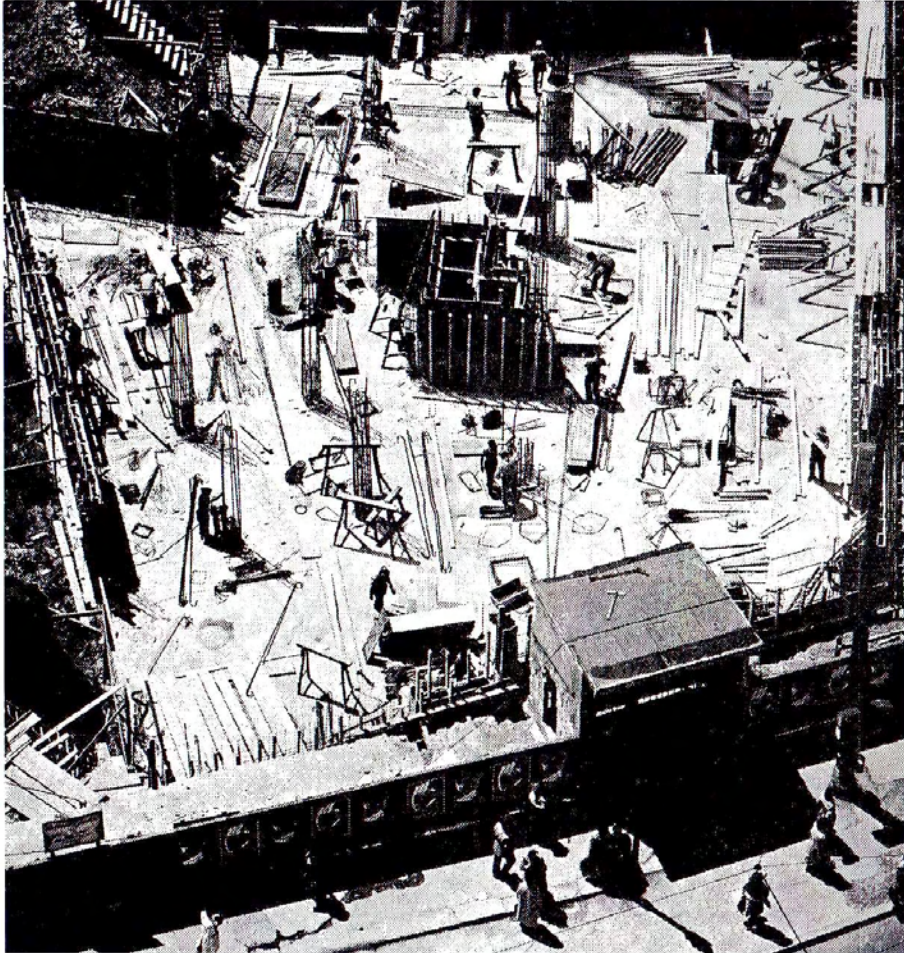


Lámina 165: Meter Keetman, Construcción en Munich.1957

“Anoche asití a una fiesta artística, única en el género. Bress, el famoso carillonier de Malinas, dio un concierto en Amberes. Concierto Aéreo, podría decirse, ... , pues no hay ciertamente en el

¹ Dziga Vertov, *El Cine Ojo*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1974. p. 51

Referencia del catálogo de la exposición en el IVAM, Miguel Molina, “*El artista de mono azul*”, *sonidos de la era industrial*.L.C.I, UPV. CD, pista nº1: “Los ruidos de la guerra” 1916.Russolo.*El artista se pone el mono de trabajo: el cubofuturismo ruso*.

mundo campanero igual a Bress. Como el instrumento en que ejerció su virtuosismo Bress—la torre de Notre Dáme de Amberes(…) Para Bress, no existe la ciudad, ni el mundo. Está como suspendido entre cielo y tierra, a solas con sus campanas(…) El cielo estará vacío, pero lo está a la manera de la Caja de Pandora, en el fondo de la cual, después de vaciada por la curiosisda, queda sola, la Esperanza. Bress toca para el cielo. Pero la Ciudad le escucha, en medio de su trafago nocturno y al través de la zalagarda de sus mil ruidos inevitables: pasan carretones, un perro ladra, un vendedor de periódicos grita los de la noche (…). El pueblo se agolpa en la plaza, y escucha también en silencio, son comentarios, a la manera plácida y profunda que lo hace tan receptivo. (...)”¹

Cuando terminó el concierto, el público aplaudió calurosamente, es notable esta nota curiosa ya que hoy en día lo que hace falta es pararse y escuchar, ver lo que nos rodea...

Lenguaje de campanas empleando normalmente para comunicarse con el pueblo indicando fechas concretas o algún acontecimiento, pero en verdad es un concierto gratuito en un espacio público, digno de prestar atención.

¹ De paso por la vida, En tierra de Flandes, Música de campanas por Luis Rodríguez-Embil, Amberes, Bégca julio 1910, Revista Prometeo, año 1910.

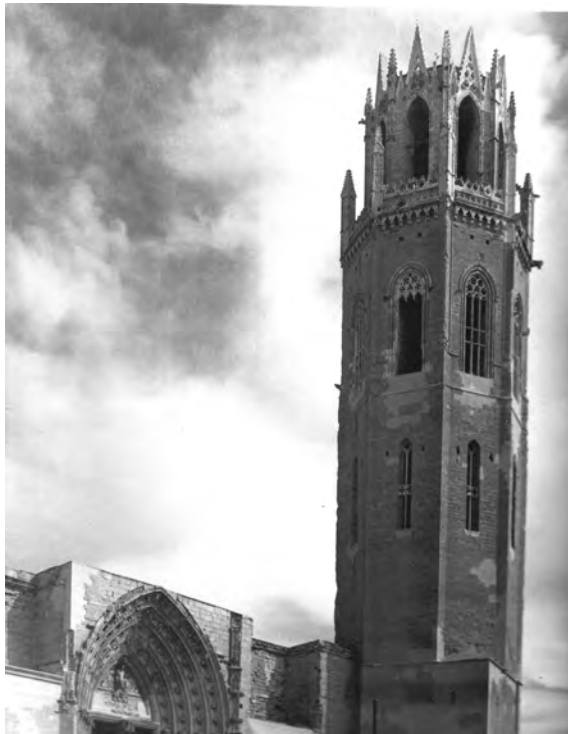


Lámina 166 : Torre del campanario de la Seu Vella, Lleida

El día 12 de Noviembre del 2007 a las 12:00 de la mañana, el campanario de la Seu Vella, en Lleida, nos dejó una imagen semejante. Una gran resonancia por toda la ciudad, debido al día de la Inmaculada, que duró casi 20 minutos. Finalizando con el sonido de una sola campana en tono grave hasta dejarse de escuchar en la lejanía un *pommmmmmmmmmm mmmmmmmmm* *mmmmmmmmmm* largo. Ciudad que vive en torno a la Seu, situada estratégicamente en el centro y dividida por el Río Segre y las grandes rondas que rodean la ciudad.¹

¹ Cada domingo se puede disfrutar de este acontecimiento, La ciudad de Lleida vive en torno a este monumento, fue creciendo a su alrededor, conservando su carisma especial.

Otro tema interesante es el lenguaje de los campanarios¹. El conocimiento de este lenguaje ha tenido una gran difusión en épocas pasadas. Pensemos que el sonido de la campana frecuentemente nos viene doblada, matizada por los ecos de la propia ciudad.



Lámina 167 : Vista general de la Seu Vella, actualmente reformada, centro neuralgico de la ciudad de Lleida donde suceden numerosos actos musicales a lo largo del año.

Observemos que la campana está en un cierto sitio y puede estar situada en la dirección totalmente contraria debido a que ha sufrido unas reflexiones por los elementos del paisaje o por los edificios de la ciudad. Esto ha dado pie a la expresión “oír tocar

¹ Lo hacen en Ós de Balaguer (Comarca de la Noguera), a finales de abril. Ya han realizado doce encuentros de campaneros (*XII Trobades de Campaners*) de la Tierra de Ponente, convocados por la cofradía de los *Campaners de Catalunya*. Francesc de Paula Daumal i Doménech, Dpto. Construccions Arquitectòniques 1, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Catalunya. *El Paisaje Sonoro De Los Campanarios*, Tecniacustica, Avila 1999.

campanas y no saber de donde provienen”, que frecuentemente se utiliza en un sentido menos literal. EL LENGUAJE DE LAS CAMPANAS. A nivel del territorio el sonido de la campana es de una gran importancia, hay sitios donde aún se realizan reuniones de campaneros¹. En el Museo de Historia de Cataluña existe una sección que rinde un pequeño homenaje a la campana y a sus diferentes sonidos, con el toque típico que aun se utiliza en Cataluña. Se entiende el porqué de los diversos sonidos: el lenguaje del *angelus*, el lenguaje de tocar a muerto, el porqué de tocar a *sometent*. ¿Qué quiere decir tocar a *sometent*? Instaba a la gente a alzarse en armas, lucharan contra los árabes en la época de las invasiones, o para alzarse en armas en la Guerra del Francés, lo mismo sobre los piratas, así como si algunos bandoleros intentaban asaltar algún sitio concreto. Estos temas se exponen en este museo, donde se dan citas del castigo a que eran sometidas las personas que incitaban a la rebelión precisamente haciendo doblar las campanas.²

Los campanarios son unos puntos que dominan el territorio precisamente para que la radiación del sonido de la campana

¹ Hay documentación respecto a un determinado toque de campana que se creó más tarde del 1257 con Jaime I para convocar a los *sometents*. Los *sometents* eran unos grupos de hombres autorizados para actuar, dentro de su *vegueria*, para poder calmar los alborotos, perseguir y coger (si podían, claro) a los delincuentes, etc. Francesc de Paula Daumal i Domènech, *ibidem*.

² En el *Museu d'Història de Catalunya*, hay diferentes citas sobre los castigos que les imponían a los que tocaban a *sometent* para alzarse contra el enemigo, como el siguiente ejemplo: Les obligaron a beber el metal fundido de la campana que había llamado a la revuelta. Francesc de Paula Daumal i Domènech ,op,cit.,p.1

llegue a los puntos mas alejados posibles. Se obtiene una extensión superior a la de la situación de la campana tocando el suelo. Si hacemos tocar la campana a ras del suelo nos encontramos con una absorción muy elevada, y en cambio si el foco es aéreo, tardará mucho más en adquirir esta absorción... El sonido de la campana tiene una extensión superficial mucho más elevada que el de la voz. Normalmente, en los campanarios se dispone de campanas de tonos graves (teniendo en cuenta la masa de fundición de bronce) y por ello también son más potentes. El sonido de la campana grave es insuficientemente absorbido por el aire, como en el caso de las campanas y sirenas de los barcos, que cuanto más graves emitían sus sonidos en caso de niebla, más lejos llegaban con el objetivo de advertir a los otros barcos¹.

¿Necesitamos un Vicenç Barber² que haga un recital en las mismas ciudades mediante el repicón de las campanas de las diferentes sedes, catedrales, iglesias y monasterios, incluso ayuntamientos, etc. de una ciudad? Lo ha hecho ya en muchas ciudades, como Estocolmo, con motivo del Forum mundial de la acústica ecológica, positiva y poética, realizado en junio del año

¹ Se han generado unos verdaderos códigos marítimos para caer por babor o por estribor relacionados con los golpes de campanas que tenían instalados, necesario antiguamente para la navegación nocturna y aún ahora, para advertir a los otros barcos en caso de niebla. Francesc de Paula Daumal i Doménech, op, cit., p.2

² Instrumentista que ha rescatado las campanas para hacer unos conciertos con un pequeño campanario transportable, además de los conciertos con los campanarios de toda una ciudad como Barcelona, Stockholm, etc. Francesc de Paula Daumal i Doménech, Op, cit. p.5

98. Recitales que se podían disfrutar por las calles de muchos pueblos y ciudades españolas antiguamente, cuando las voces de los serenos resurgían cada noche.



Lámina 168: Cuando llega la noche una anciana recorre las calles. Agita una campana y salmodia una oración.

Las palabras que le oímos a esa mujer son las siguientes:

“Nada puede alterar más nuestra alma que el pensar siempre en la muerte. Rezad un Ave María por el alma de X”. (Las Hurdes de Buñuel, 1933).

Los serenes de provincias, con su voz y su entonación como “viento de invierno” cantan en la calle como el viento por la chimenea. Es como si cuando cantasen el estado del cielo y la hora llorasen por todos sus muertos y lanzasen el grito desde el purgatorio.¹

¹ R.G. de la Serna, “Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas”, *Descubrimiento de Madrid*, ed. Cátedra, Madrid, 1977, p.122

4.1.1 Nuevos contextos espacio – tiempo

Diario escrito con una nueva poesía, un nuevo lenguaje escrito relacionando cada fecha de calendario con distintas notas musicales que escritas con una clara intención, nos descubre su visión e interpretación, de su ámbito cotidiano, su propio mundo, Hanne Darboven.

Registrando sistemáticamente fechas de calendario o copiando cuidadosamente a mano textos impresos, analizó el paso del tiempo. Modificando entradas de diccionario, material literario, que transforma en una nueva escritura.

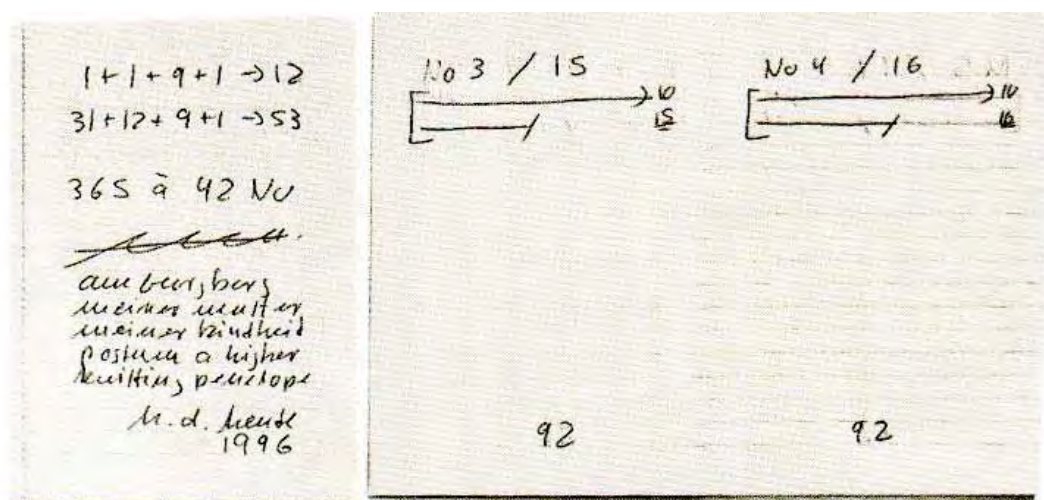


Lámina 169 : Hanne Darboven, *Weaver's Loom Work*, p.p 92,1996

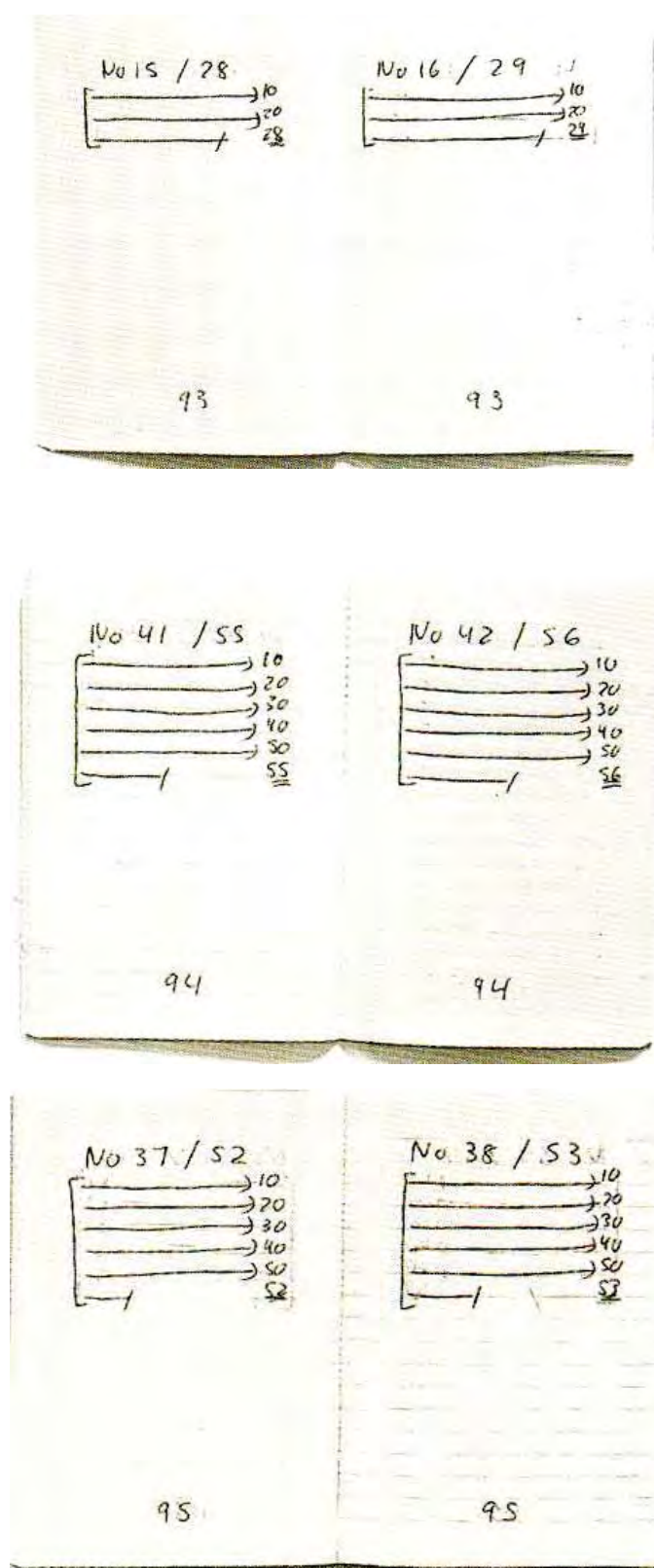


Lámina 170: Hanne Darboven, *Weaver's Loom Work*, p.p 93-95, 1996

Por otro lado, Orensanz, partiendo de la música que produce la propia naturaleza, y adaptándose al medio que le rodea, nos muestra distintos experimentos escultórico –sonoros, con las *“esculturas al viento”*.

El viento un leal compañero de Orensanz¹ el cual en una entrevista realizada por la revista Cambio 16, nos deja ver la importancia del medio como fuente principal para sus esculturas, el movimiento y sonido incorporados por la propia naturaleza que juegan a su favor.

Pero dejaremos que sea él mismo quien nos describa sus obras:

“Cada una de las piezas, sin perder su propia autonomía y movimiento, se integra en esa área formando un environment. Son piezas huecas y a modo de ornamento tienen numerosos orificios de distintos tamaños y formas y otros pequeños elementos salientes, con lo cual, y mediante un adecuado montaje, se bambolean al menor soplo de viento y suenan cuando éste arrecia”.

¹ Semejantes a extraños árboles que a impulsos del viento susurraban y se balanceaban, sobre el río Llobregat. Angel Orensanz, nació en Laurés, pequeña localidad del Pirineo Aragonés. Londres fue un enclave importante para su obra.

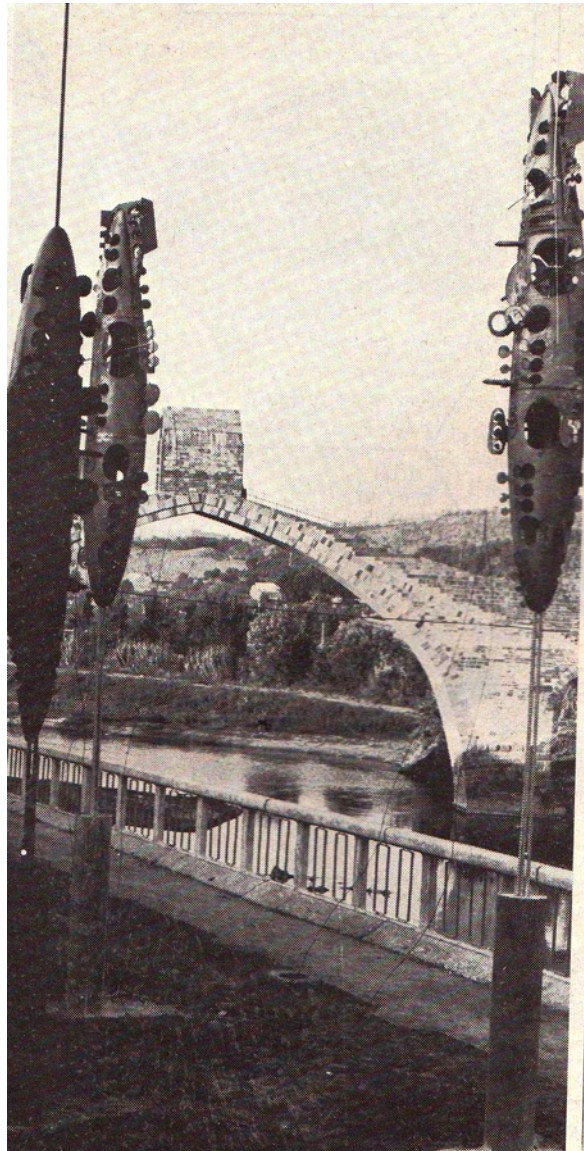


Lámina 171: Angel Orensanz, *Esculturas al viento*, 1975

“Si: el viento, como productor de movimiento y sonido, es un factor en mis experiencias artísticas, concretamente ambientales. (...) Mis proyectos _ sigue Orensanz_ están determinados por el entorno al que van destinados.”

“La escultura Pájaro Veloz instalada el pasado mes de septiembre en el aeropuerto barcelonés de El Prat gira a tenor de la velocidad del viento y al mismo tiempo emite un sonido que aumenta o disminuye de acuerdo con el ritmo del movimiento.”



Lámina 172 : *El jardín antes de la serpiente*, Instalación escultórica-sonora, Orensanz, 2007-2008.

Instalación escultórica similar a la que nos cuenta en el mismo artículo ya mencionado, realizada en Londres en el año 1973, en el Holland Park, que duró 2 meses y ocupó un espacio descubierto a modo de circo rodeado de árboles.

Constaba de doscientas quince piezas, semejantes a gigantescas flautas o tubos de órgano de distintas alturas. Huecas y ligeras. Formando un pequeño e insólito bosque, el público se integraba en la misma obra siendo ellos mismos catalizadores del sonido producido.



Lámina 173: Otra vista de la obra, Jardín antes de la serpiente, Orensanz, 2007-2008

Durante la feria de ARCO 2000, se produjo un interesante debate sobre las nuevas tendencias¹. Hacemos referencia de alguno de los comentarios por parte de los artistas y mostramos parte de sus obras, interesante aportación para los nuevos contextos de espacio – tiempo y su repercusión en la escultura contemporánea.

Daniel G. Andujar² cuestiona, mediante la ironía y la utilización de estrategias de presentación de las nuevas tecnologías de la comunicación, las promesas democráticas e igualitarias de estos medios y critica la voluntad de control que esconden detrás de su aparente transparencia. Partiendo de la constatación que las nuevas tecnologías de la comunicación están transformando nuestra experiencia cotidiana, Daniel G. Andújar crea una ficción con el fin de hacernos tomar conciencia de la realidad que nos rodea y del engaño de unas promesas de libre elección que se convierten, irremisiblemente, en nuevas formas de control y desigualdad.

¹ Roberta Bosco y Stefano Caldana En ARCO 2000 y para el extra de "El País Digital", los autores pidieron una breve declaración a algunos de los más activos representantes de las diferentes tendencias del net.art, dejándoles completa libertad para enfocarla hacia el tema que más les interesaba o preocupaba

² La trayectoria de este artista se inició a mediados de los ochenta con la realización de videos y proyectos de intervención en espacios públicos, que giraban entorno a temas como el racismo, la xenofobia y el abuso de la tecnología en los sistemas de vigilancia. Tras familiarizarse con los recursos informáticos y sus posibilidades interactivas, desarrolla desde 1996 el proyecto Technologies To The People® (TTTP), a partir del cual genera otros, tanto en la red como en soportes físicos (exposiciones, instalaciones, CD-ROM).

Listado de proyectos en red:

<http://www.irational.org>

<http://www.e-wac.org>

<http://art.net.dortmund.de>

<http://www.e-valencia.org>

<http://www.culturasdearchivo.org>

<http://www.e-barcelona.org>

<http://ma.exploradorarte.com>

<http://www.e-manifesta.org>

<http://www.e-seoul.org>

<http://www.e-sevilla.org>

<http://www.postcapital.org>

Margarete Jahrman, más conocida por su sobrenombre de superfem, de la que destacaríamos su proyecto de los superfem avatars, que es un mundo en VRML. Para ver otras formas de net-art de Superfem se puede ir al directorio raíz. Una interesante revisión de su trabajo en castellano puede visitarse en Global Drome.

Otro autor interesante es Mike Stubbs, que siempre ha tenido el problema de la suplantación de la identidad como uno de sus principios guías. Puede verse una version castellana de su obra Faking It (Fingiéndolo) en Global Drome, junto al artista finlandés Tapio Mäkela.

Otros autores, como Jodi, entran sólo parcialmente en la línea de revisión irónica de la cibercultura, pues buena parte de su trabajo puede contemplarse como simple placer estético, en el sentido del arte del reciclaje de los setenta, y casi lo mismo podríamos decir de cualquier autor realmente significativo.

*"El arte ha experimentado un cambio radical con Internet. Aparece el net.art como el medio más horizontal de expresión. Es muy fácil publicar y gestionar una obra en la red. Los procesos se aceleran velozmente y se estrechan las distancias entre el autor y el espectador. El participante de la obra de Internet es más activo, continuamente tiene que tomar decisiones e intervenir sobre los contenidos."*¹

Roberto Aguirrezabala

```
"3--function Popup-T (#nocontent) {window.name =  
"main_window"; var popupURL =  
"./CONCE.PTgodemo.sit/index.html"; var p.opup =window.open  
(popupURL,"Popup",'toolbar=0,location=0,  
directories=0,status=0,menubar=0,scrollbars=1,resizable=1,  
width=1124,height=840,top=0,left=0'); if  
(navigator.appName.substring(0,8) == "Netscape" MSG.message)
```

¹ [Http://web.jet.es/easyone](http://web.jet.es/easyone).


```
{po.pup.location = popupURL; HTTP://  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX {-msgotodie)) popup.opener =  
self; install.exe -T(CORRU.PT)}} // -->1
```

Jodi (Bélgica/Holanda)

Y como referencia de este nuevo contexto artístico en el que estamos viviendo, mostraremos una galería Web de sitios por los que se puede navegar e intercambiar información con otros artistas. Puertas abiertas a nuevos horizontes...

NET.ARTMADRID.NET.- Del 15 al 19 de febrero de 2001, y coincidiendo con la edición de ARCO 2001 en la dirección <http://net.artmadrid.net> , se presenta una muestra de net.art.²

¹ <http://www.jodi.org/>, El referente de este mensaje de JODI es el que dio origen de término net.art, y que recibió el artista esloveno Vuk Cosic. En la página de esta web "Historia del net.art", se recoge la versión contada por Alexei Shulgin, uno de los mas activos artistas del net.art.

² Los artistas seleccionados son Gabriel González, Marisa González, Martín, Juan Martín Prada, Rafael Lozano-Hemmer, Libres para Siempre, La Societé Anonyme, Aitor Méndez, Ricardo Iglesias, Numo, Operario de Ideas y La Agencia. http://www.mecad.org/net_condition/referencias
http://www.hangar.org/alma_matrix/

ARTE-POR LA RED.– Proyectos residentes, sección donde se explora la estructura archivística e informativa de Internet a través de proyectos desarrollados por diferentes colaboradores.¹

FMOL Zumbotrom

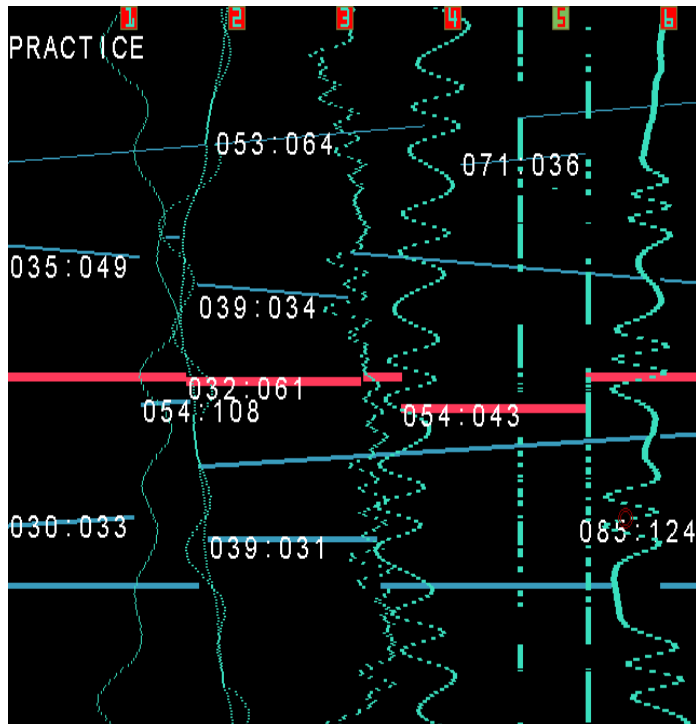


Lámina 174: Instalación sonora, Sergi Jordà y la Fura dels Baus.1998

¹ Los trabajos seleccionados para formar parte de los proyectos residentes configuran entre sí un entorno de investigación sobre las representaciones contemporáneas en soportes diversificados y complejos como Internet y constituyen la apuesta del Museo Patio Herreriano por el desarrollo de una reflexión artística sobre la red. A.I.A.N. Los Materiales del Artista Archivo F.X. Gente Corriente

Programa informático, un viejo instrumento, un software musical que permite procesar cualquier sonido y trabajarlo, manipularlo visualmente. El diseño de interface de FMOL cuenta con una configuración gráfica excepcional: las cuerdas de una especie de lira electrónica u osciloscopio. El ratón del ordenador permite hacer vibrar el sonido. Esto incita a jugar e indagar en una red de posibilidades, tanto modelando visualmente como modulando musicalmente.

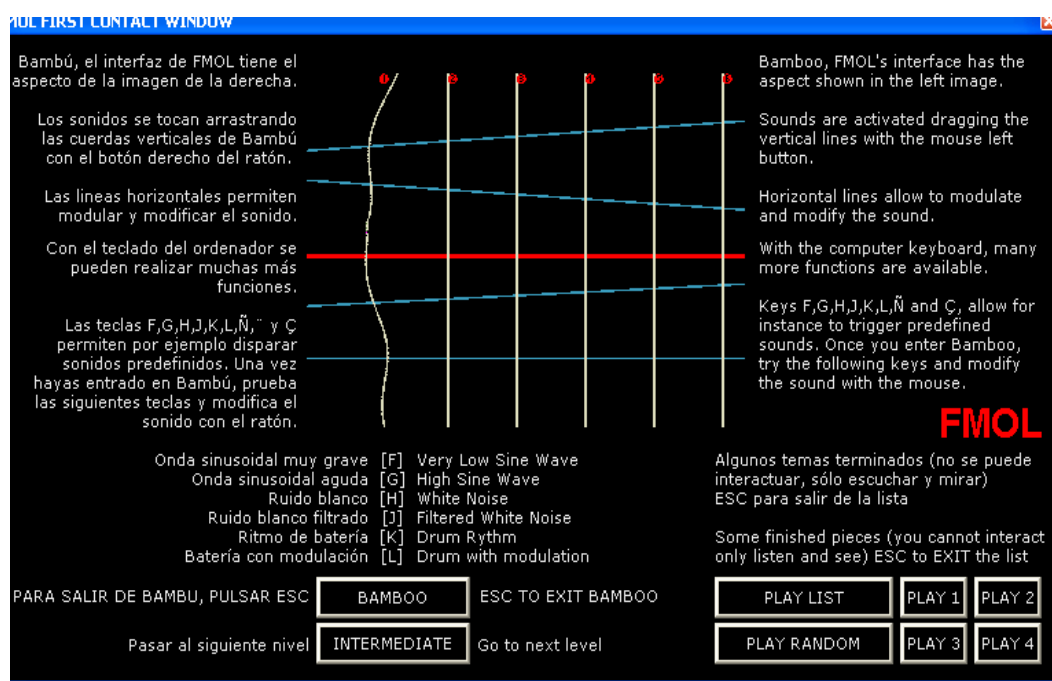


Lámina 175: Muestras de la página del proyecto sonoro FMOL

Lo interesante de la pieza a parte de su valor artístico-sonoro, nos introduce en un espacio on-line en el que se rompe el canon de espectador para formar parte de la obra, una manera de interactuar al mismo tiempo que otras personas, un tiempo real.

ARCHIVO FX. FX Sobre el fin del arte



Lámina 176 : Relación de proyectos residentes en el Archivo FX, Museo de Arte Contemporáneo Español

Se trata de una colección de fotografías, libros, postales y documentos. Pedro G. Romero, en este material se documentan casos de destrucción de iglesias e imágenes religiosas durante la Guerra Civil española. Las imágenes y documentos son expuestos como archivos subtítulos con nombres referidos a movimientos artísticos o procedimientos plásticos.

De esta forma que se establece un parentesco formal entre la imagen de iconoclastia, el resultado de la destrucción de una imagen preexistente y la cultura visual adquirida a través de las vanguardias y de los movimientos artísticos contemporáneos.¹

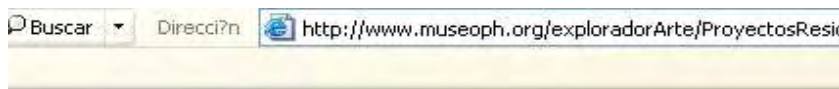


Lámina 177 : Pedro G. Romero, Archivo FX

¹ Archivo FX se ha expuesto en el Centro Santa Mónica de Barcelona, exposición de la que se ha publicado un completo catálogo, en la exposición Culturas de Archivo en Valencia, y, más recientemente, en el Centro Cultural Conde Duque en Madrid. Ha habido otras intervenciones parciales en otras exposiciones. El soporte informático como base de datos de imágenes resulta un destino oportuno para un trabajo de estas características que enlazaría con las otras propuestas de esta zona de proyectos del explorador Arte.

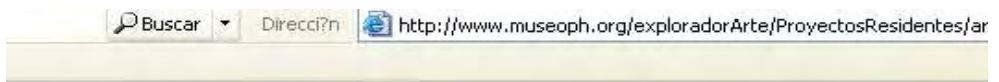


Lámina 178 : Pedro G. Romero, Archivo FX

El proyecto Gente Corriente de Javier Nuñez Gasco, se basa en un sistema interactivo para el coleccionismo de imágenes autogeneradas por usuarios anónimos. El punto de partida es una edición limitada de un álbum de cromos confeccionado a partir de los rostros escaneados de una serie de personas que se describen a sí mismas en el pie de foto. Refleja una versión fragmentaria de una identidad que sólo está presente de forma virtual e incluye también fragmentos de lo cotidiano por medio de breves testimonios biográficos en los que los participantes se

autodefinen, con anécdotas o rasgos psicológicos que ellos mismos se atribuyen.



Lámina 179 : Javier Nuñez, Gente Corriente

“Amparo es muy sencilla, lo que le gusta es estar con su marido y su hijo. Lo encantaría tener mucho más, ahora disfruta más del día que de la noche, pasear, estar con los amigos, ir a tomar cañas y charlar con sus padres y hermanos alrededor del café de la tarde. Es maestra de Educación infantil, que es lo que siempre ha querido ser.”



Lámina 180 : Javier Nuñez, vista del álbum 1, proyecto *Gente corriente*

Repetimos este párrafo ya empleado anteriormente para terminar dejando esa puerta abierta del net-art que aun está en sus inicios y sólo estamos contemplando las primeras tentativas. Sin duda su potencial está por expandir y nos esperan aún muchas sorpresas, según la tecnología y la creatividad se influyan mutuamente.

MODISTI

FAQ | Buscar | Miembros | Grupos | Registrarse | Login

MASE

Moderador: jose iges

Usuarios navegando este foro: Ninguno

Visitantes De:  [Ir a página 1, 2](#) [Siguiente](#)

Temas	Autor	Lecturas	Ultimo Mensaje
 Agúndez, Antonio - Palacios, Fernando : Motete da cuita 2	Antonio Agundez	1248	Mie Oct 18, 2006 1:35 pm Antonio Agundez ➡
 Agúndez, Antonio - Palacios, Fernando : Para-sit-AriaB	Antonio Agundez	1231	Mie Oct 18, 2006 1:18 pm Antonio Agundez ➡
 Alberti, Rafael / LCI: "Radio Sevilla"	LCI	1155	Jue Sep 28, 2006 12:31 pm LCI ➡
 Alvarez Fernandez, Miguel / Santana, Sandra : Voyelles	S.Santana - M.Alvarez	1028	Vie Ago 11, 2006 9:09 pm S.Santana - M.Alvarez ➡
 Amigo, Leopoldo & Molina, Miguel : DUDADADA	Miguel Molina	1050	Lun Sep 18, 2006 8:00 pm Miguel Molina ➡
 Amigo, Leopoldo & Molina, Miguel : "Masclétá Virtual"	Miguel Molina	1073	Vie Sep 15, 2006 12:59 pm Miguel Molina ➡
 Amigo, Leopoldo/Molina, Miguel: "El circo de las ondas"	Miguel Molina	960	Mie Sep 20, 2006 8:08 pm Miguel Molina ➡
 Amigo, Leopoldo/Molina, Miguel: "Greguería ondulada"	Miguel Molina	1157	Mie Sep 20, 2006 7:56 pm Miguel Molina ➡
 Arce, Mikel : Diapasones 2,5	Mikel Arce	860	Vie Sep 01, 2006 4:27 pm Mikel Arce ➡

Lámina 181 : Interesante Web donde poder participar en un foro de distintas realidades, piezas y comentarios de artistas de nuestro tiempo.¹

¹ En este espacio, tuvo lugar la presentación oficial de la muestra y se realizó, el Sábado 7 de Octubre la primera mesa redonda: "Arte Sonoro, su expansión en la España del S.XXI", con la intervención de Concha Jerez, José Manuel Berenguer y Lugán. Moderó y presentó José Iges. También en este espacio, del 5 de Octubre al 5 de Noviembre se estableció un Punto de Información con la instalación de un ordenador que permitió la audición a la carta de una variada selección de obras de arte sonoro en formato únicamente audio (mono o estereo), aunque para cada una se elaboró una ficha con datos sobre la misma y su autor o autores. Arte Sonoro Español en Soporte Digital fue el epígrafe para esta iniciativa, para la que se contó en lo fundamental con el Archivo Sonoro particular de José Iges, aunque también con fondos de RNE y de las Universidades de Castilla-La Mancha (Facultad de BB.AA. de Cuenca) y de Valencia. Dentro de esa selección (la cual continua activa en www.mase.es) se encuentran obras para soporte magnético o digital, bien concretistas, electrónicas, de poesía sonora o de arte radiofónico en sus diversos géneros, cuyas fechas de realización van desde los años 70 hasta el momento actual. www.mase.es.

Músicas, Ruidos Y Sonidos para crear cultura



Lámina 182 : Visitantes de la exposición escuchan los sonidos cómodamente sentados. ICAL

El museo de la Ciencia de Valladolid muestra una exposición de 41 recuerdos sonoros. Interesante muestra sonora de nuestra cultura y sociedad, desarrollo de nuestra civilización. La colección se llama Escucha al Universo.

En esta muestra encontraremos diversas experiencias sonoras, pero lo más interesante sea quizás el que resalte el hecho de la falta de escuchar, de aprender de nuestro entorno para poder progresar, caminamos sin darnos cuenta de lo que nos rodea, y el simple hecho de que un museo de ciencias tome un tiempo para reflexionar sobre nuestro entorno aunque falten muchos otros sonidos propios del lugar que aunque estéticamente

hablando no sean bien valorados o no se consideren marcas propias de nuestra civilización si lo son puesto que convivimos con ellos.

Desde la perspectiva del espacio sonoro, es una buena reflexión sobre los distintos paisajes y resultados acústicos de un primer análisis y acercamiento del espacio-tiempo y sonido.¹

- Una tortura a presos en países del Tercer Mundo²
- El eco de un pato ³
- La primera llamada telefónica desde la cima del Everest

¹ Ampliar Con Los Sonidos En La Web Del [Www.Publico.Es /006671](http://Www.Publico.Es/006671)

² Un vallisoletano de 47 años lo define así: “La *versión metálica de la tiza cuando rasca una pizarra. Me da dolor de cabeza sólo de pensar en que torturen a la gente con estos*”.

³ En el 2003, un grupo de investigadores británicos encerraron a un pato en una sala de estudio sonoro para ver si hacía eco.”*Imaginese la situación: todos los científicos agachados pendientes del ruido que hacía el animal “dice asombrado. José, leyendo uno de los paneles de la exposición, 69 años.*

4.2 Cómo llega el sonido hasta nuestros oídos

Sólo hace falta pararse en una esquina de cualquier ciudad para ver como la vida urbana no sólo reproduce el orden natural sino que es tan parte de éste como el proceso de crecimiento de cualquier planta o animal.

Barthes afirma que los mecanismos de la audición tienen que ver con procesos de la acústica contextual y de la fisiología del oído. Sin embargo, define la escucha por su objeto o por su alcance. Relaciona la audición con la ubicación espacio-temporal. Resulta interesante en cuanto posee una visión más puramente antropológica sobre el sonido en cuanto *"sentido propio del espacio y del tiempo, ya que capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora"*

Barthes, 1993

Y resulta interesante porque se refiere al ritmo de la audición. Vincula la aparición del ritmo a la construcción y a la fabricación de objetos llegando incluso a afirmar que *"la característica operatoria de la humanidad es precisamente la percusión rítmica repetida por largo tiempo"*

Los paisajes sonoros nos refieren necesariamente a la audición. Tradicionalmente se ha considerado un paisaje sonoro como el conjunto de todos los sonidos perceptibles en una situación concreta. Por tanto, y a modo de introducción, nos remitiremos a dos temas fundamentales: la percepción de estos sonidos y la espacialidad de las situaciones.

La percepción de sonidos en la especie humana cubre el espectro que se halla entre 16 y 20.000 ciclos por segundo en términos absolutos. Esto quiere decir que el oído humano es capaz de percibir cualquier movimiento que haga vibrar el aire como mínimo 16 veces por segundo y como máximo 20.000. Se trata del área de audibilidad humana. Así, hablamos de sonido como vibración audible. Cuanto menor sea la repetición, los sonidos serán percibidos como más graves. Y, a la inversa, cuanto mayor sea la vibración, percibiremos sonidos más agudos. Por debajo de los 16 ciclos por segundo los sonidos empiezan a apreciarse como reverberaciones y a dejar de ser percibidos únicamente con el sentido del oído para pasar a serlo también con el del tacto. A partir de los 20.000 ciclos por segundo los sonidos agudos desaparecen para transformarse en algo parecido al sonido de la televisión si eliminamos la banda sonora de la emisión (el sonido del aparato funcionando, exclusivamente).

Entre 16 y 20.000 ciclos por segundo se hallan los umbrales de audición humana y, por consiguiente, todos los sonidos que somos capaces de oír. Por tanto, el término paisaje sonoro hace referencia al área de audibilidad humana. En tanto que se habla de situaciones perceptivas exclusivas de la especie humana, nos enfrentamos a un término eminentemente antropocentrista. Pero el paisaje sonoro es algo más que humanidad:

Un sonido de ambiente no es sólo la consecuencia de todos sus componentes que producen algún sonido, sino también de todos los que transmiten sonido y los elementos que modifican ese sonido. El canto del pájaro que oímos en el bosque es tanto consecuencia del pájaro, como de los árboles como del suelo del bosque. Si escuchamos, de verdad, la topografía, el grado de humedad del aire o el tipo de materiales en la capa superficial del suelo, veremos que es importante y definitorio como el sonido producido por los animales que habitan cierto espacio. No tan sólo [los humanos] oímos de forma distinta, sino que también la temporalidad de nuestra presencia en un lugar es una forma de editar.

4.3 Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”.

Comprender la ciudad contemporánea implica una percepción de la espacialidad que supera el alcance de la mirada. La experiencia acústica, la olfativa o la háptica se revelan como un nuevo modo de interacción con el contorno urbano cada vez más decisivo en su configuración. Se genera de esta forma una complejidad que favorece la expansión hacia un urbanismo múltiple sólo asumible desde la interdisciplinariedad partiendo del estudio del hecho sonoro y abordando la “construcción sensible del espacio público.

La capacidad material de la arquitectura para producir estos espacios se completa con la intanxibilidad del sonido para que devengan en lugares con una identidad determinada, en ocasiones de forma decisiva. El sonido no sólo llena el espacio arquitectónico sino que lo dota de una dinámica temporal/ambiental y la ciudad deja de estar delimitada sólo por vías, intersecciones, edificios y tránsitos para completarse con la presencia sonora.

Según Michel de Certeau la ciudad cotidiana es un texto escrito por aquellos que la recorren en sus itinerarios habituales

4.3 Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”.

“haciendo uso de un espacio que no puede ser visto”. Huyendo del modelo de ciudad-panorama, panóptica y geométrica surge entonces la necesidad de elaborar nuevas cartografías sensibles que cuestionen el concepto de ciudad como espacio unívoco.¹



Lámina 183 : Cómo llega el sonido a nuestros oídos, pararse para escuchar a nuestro entorno, muestra del festival de arte-sonoro, La Coruña

¹ Seminario Escoitar. Hacia una experiencia acústica del espacio urbano. Escuela Técnica Superior de Arquitectura (A Coruña).El seminario se divide en dos jornadas (cuatro sesiones de dos horas cada una) los días 17 y 18 de abril,Imparten Juan-Gil López (Musicólogo) y Chiu Longina (Antropólogo).Consultar en web www.mediateletipos.net/archives/6395

“Una y otra vez el oído es el protagonista del debate, el órgano distinto, diferenciado, articulado, que produce el efecto de proximidad, de adecuación absoluta, la supresión idealizada de la diferencia orgánica. Se trata de un órgano cuya estructura (así como el tejido que lo une con la garganta) provoca el reclamo pacificador de la indiferencia orgánica. Olvidarlo —y al hacerlo, refugiarse en la más familiar de las moradas— significa pedir a gritos el fin de los órganos, de los otros”

Jacques Derrida, Tímpano

Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla:

"Cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitadísimos agudos de la batalla Furia afán orejas ojos narices ¡abiertas! ¡Cuidado! ¡Adelante! qué alegría ver oír olfatear todo todo taratatata de las metralletas chillar hasta

4.3 Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”.

*quedarse sin aliento bajo muerdos bofetadas traak-traak latigazos
pic-pac-pum-tumb extravagancias saltos altura 200 metros de la
fusilería Abajo abajo al fondo de la orquesta metales desgazar
bueyes búfalos punzones carros pluff plaff encabritarse los
caballos flic flac zing zing sciaaack ilarí relinchos iiiiii pisoteos
redobles 3 batallones búlgaros en marcha croooc-craaac (lento)
Sciumi Maritza o Karvavena ZANG-TUMB-TUUUMB toctoctoc
(rapidísimo) croooc-craaac (lento) gritos de los oficiales romper
como platos latón pan por aquí paak por allí BUUUM cing ciak
(rápido) ciaciacia-cia-ciaak arriba abajo allá allá alrededor en lo
alto cuidado sobre la cabeza ciaak ¡bonito! Llamas llamas llamas
llamas llamas llamas presentación escénica de los fuertes allá
abajo detrás de aquel humo Sciukri Pasciá comunica
telefónicamente con 27 fortalezas en turco en alemán jaló!
¡Ibrakim!! ¡Rudolf! jaló! aló, actores papeles ecos sugerentes
escenarios de humo selvas aplausos olor a heno fango estiércol ya
no siento mis pies helados olor a salitre olor a podrido Tímpanos
flautas clarines por todos los rincones bajo alto pájaros piar
beatitud sombras cip-cip-cip brisa verde rebaños don-dan-don-
din-beeeé*

*Orquesta los locos apalean a los profesores de orquesta éstos
apaleadísimos tocar tocar Grandes estruendos no borrar precisar
recortándolos ruidos más pequeños diminutísimos escombros de
ecos en el teatro amplitud 300 kilómetros cuadrados Ríos Maritza
Tungia tumbados Montes Ródope firmes alturas palcos gallinero
2000 shrapnels brazos fuera explotar pañuelos blanquísimos llenos
de oro srrrrrrrrr-TUMB-TUMB 2000 granadas lanzadas arrancar
con estallidos cabelleras negrísimas ZANG-srrrrrrr-TUMB-
ZANG-TUMB-TUUMB*

*La orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de
silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que
supervisa los tiros.*

Las esculturas sonoras pueden estar conformadas simplemente por bocinas o parlantes, en cuyo caso estas se convierten en objetos de carácter plástico. Sin embargo, en este caso no puede existir un sonido que sea intrínseco a una bocina, la bocina reproduce una infinidad de sonidos distintos, por lo que en este caso el único elemento intrínseco a la bocina es su efecto Vibratorio que tiene un carácter visual neutro.

4.3 Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”.

Existen diversos artistas sonoros que han trabajado con vibraciones de conos de bocinas interactuando con distintos tipos de materia como recipientes de agua (Hiroshi Yoshimura), planchas de aluminio con pelotas de ping pong y vasos rotos (Manuel Rocha Iturbide), arena (Gary Hill), etc.

En la mayor parte de los casos se trata de experimentos kinético-sonoros, pero en algunos casos los efectos producidos por estas interacciones tienen más que ver con un acercamiento poético al resultado del contacto entre la materia y el sonido.



Lámina 184 : Manuel Rocha Iturbide, *Reconstrucción de los hechos*, planchas de aluminio con pelotas de ping pong y vasos rotos



Lámina 185 : *A través otra vez*, 2001. Instalación creada con un triciclo equipado de unos altavoces, que va emitiendo voces y sonidos

4.3 Paisaje sonoro y ecología acústica para describir nuestro medio ambiente como un campo humano-ecológico ubicado entre el “sonido y el ruido”.

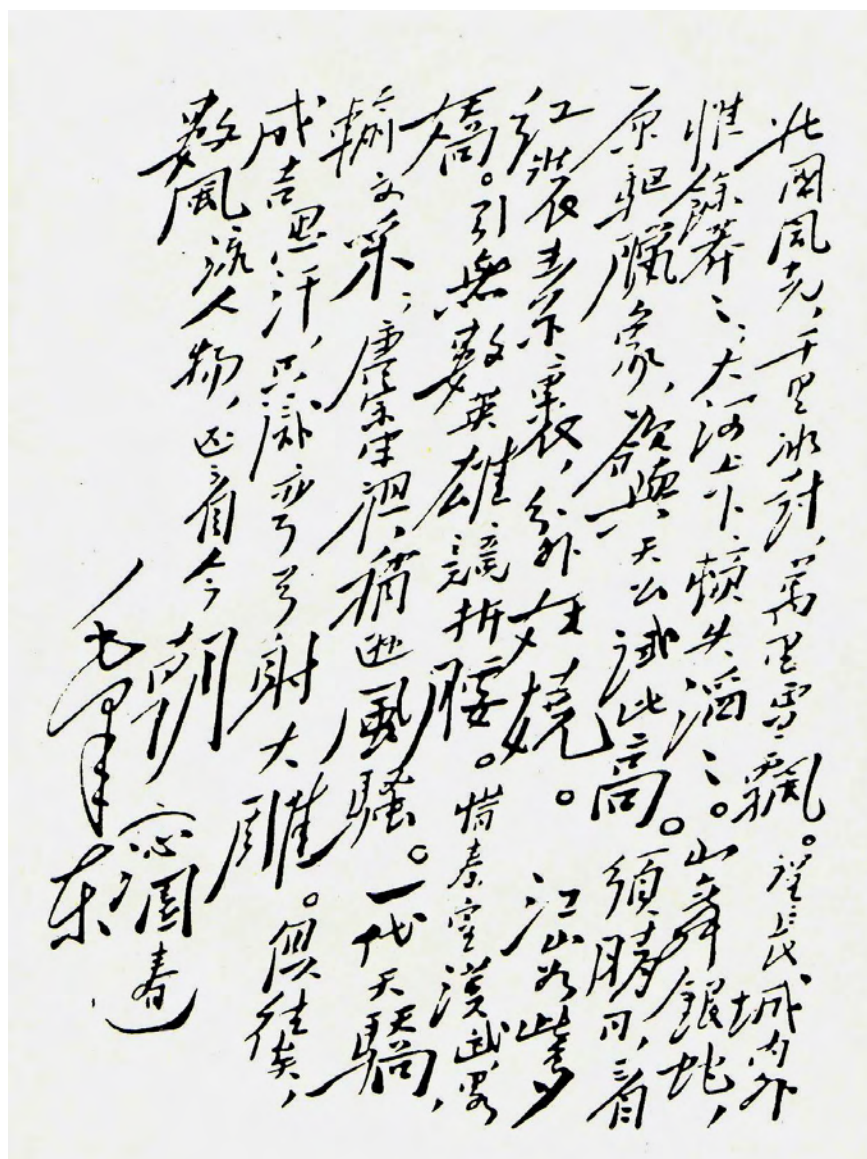


Lámina 186 : Manuscrito original de *Nieve*, según poema del Tao

“Un paisaje oído.

*El silbido del mirlo celoso del chisporroteo del fuego
termina por apagar el murmullo del agua.*

10 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

8 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

5 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

19 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

25 segundos de chapoteo

1 segundo de chisporroteo

35 segundos de chapoteo

6 segundos de silbido de mirlo.”

Marinetti

4.3.1 El impacto ambiental acústico en el territorio

“Los sonidos producidos por y en grupo transmiten asimismo una información espacial: no sólo marcan dónde se producen ciertos sonidos, sino que tienen que ver con la categorización simbólica atribuida a estos espacios”¹

La contaminación acústica es una de las más graves consecuencias de la presencia del ser humano en el territorio. El resto de usuarios de este territorio, seguramente quedan alertados de la presencia de los humanos gracias a todos los ruidos que generan nuestros vehículos, industrias, herramientas, cantos y conversaciones.

LA SEMIÓTICA DE LOS SONIDOS DEL TERRITORIO

Fijémonos que hay unas identidades sonoras en el territorio. Son unas voces que han existido, desgraciadamente, como en el caso de las campanas, desde hace poco tiempo de manera comprensible, es decir, que la gente no sólo las oía sino que además sabía su significado.

¹ Francesc Llop i Bayo en un pequeño artículo del número 80 de la Revista de Folklore. Según este autor espacio sonoro es «todo el sistema de sonidos producidos por un grupo humano organizado, en sus actividades a lo largo del tiempo y del territorio por los que se mueve ese grupo» (Llop i Bayo, 1987:70).

En este último siglo, quizás coincidiendo con la industrialización, la generación de ingenios del transporte sobre el territorio, tan colectivo como individual, y con el aumento de los sonidos y de las ciudades, se ha ido perdiendo la necesidad de comunicarnos con estas voces, siendo entonces lógico que vayamos olvidando su significado. Obviamente algunos queremos estudiar estas huellas sonoras sobre el territorio, porque hará falta preservar las válidas. Si algún día conseguimos en nuestras grandes ciudades una jornada de sonido-reflexión parecida a la de la última autorreflexión, de una manera más vinculada, creo que cuando cojamos la goma de borrar deberíamos preguntarnos cuales son los sonidos que ahora, sin la perturbación del vehículo nos interesa oír. Habrá gente que sin este sonido que le esconde otras manifestaciones sonoras, empezará a oír-escuchar los sonidos que hace su vecino, llegando quizás a molestarle. Porque si a alguien le perturba y no lo deja dormir, para esta persona será un ruido. Y estos lenguajes en que nosotros nos comunicamos normalmente, como son los relojes, y los carillones, nos dan una información que en muchos casos nos aporta recuerdos anteriores, es decir, nos refrescan parte de nuestra historia. Por tanto para nosotros son positivos. Nos aportan cosas nuevas que, quizá no siendo disfrutadas en el momento, dan satisfacción y por tanto pondremos dentro del cajón de los sonidos positivos. O bien por lo que sea los

catalogamos como negativos, como la 5ª Sinfonía de Beethoven interpretada en el piso del vecino cuando uno no desea escucharla. El sonido de los campanarios es una comunicación más. Y en este mundo de comunicación en el que vivimos, hay comunicaciones que deseamos otras que además queremos, y otras que podemos llegar a odiar o que pueden llegar a molestarnos mucho. Es preciso dejar un ruego, y es el que desde muchos ámbitos haya un gran interés por preservar estas voces. Hay muchas que han quedado en el olvido, hay voces que han quedado anegadas por los embalses, y otras que han quedado fundidas porque han tocado a *sometent* cuando no debían hacerlo.

El paisaje sonoro ya está involucrando a sociólogos, arquitectos, urbanistas, paisajistas, estudiosos, incluso psicólogos, etc. Está interesando a toda una serie de personas que quiere saber como diseñar, desde los elementos de lenguaje sonoro más importantes (las voces de la vías de comunicación, de las actividades humanas, etc.) hasta llegar a los sonidos de escala más personal¹.

¹ El autor va recogiendo diferentes testigos del lenguaje sonoro de los campanarios de las iglesias, relojes, etc., como este es el correspondiente al Sr. Lluís Boadas, de la población de Santa Cristina d'Aro, que nos recuerda al reclamo utilizado por las campanas llamando a misa de la iglesia de esta población.

Tal como hemos intentado señalar, en nuestro entorno podemos recuperar el diseño sonoro a cualquier escala. Una de las bases para conseguirlo es el propio lenguaje musical.

Alarmas, señales de emergencia, tiros disuasivos al aire, músicas ambientales y discursos proferidos desde altavoces ensordecedores son algunos de los dispositivos analizados en este libro. Pero también dispositivos de escucha, grabaciones, registros. Instrumentos que hacen enmudecer la pluralidad de las voces e instrumentos que hacen imposible zafarse a la escucha. Por supuesto, la tecnología no es neutra y en estas páginas se analiza bajo varios aspectos su papel determinante en las estrategias sonoras de control disciplinario. La conmoción sonora como estrategia de control social y la invasión del espacio público sonoro por alarmas, sirenas y megafonías son contrapuestas a las manifestaciones sonoras y espontáneas como los gritos, abucheos, caceroladas y otras "melodías compartidas" y también con una mirada hacia las relaciones entre el sonido y el ocio.

“A la escucha de la ciudad, el grupo Ciutat Sonora y la Orquesta del Caos interrogan el espacio sonoro en todos sus rincones, en todos sus aspectos, en las fracturas de todas sus derivas. Abren, con esta publicación de tema infrecuente, un

debate intenso y apasionado que seguramente generará respuestas de todo tipo en los tiempos a venir”.

(Clara Garí)

“Permitidnos cruzar una gran capital moderna prestando más atención a nuestros oídos que a nuestros ojos y disfrutaremos distinguiendo el fluir del agua, el aire y el gas en circulando a través de tuberías metálicas, los bramidos ruidosos que respiran y laten, la palpitación de las olas, el ir y venir de los pistones, el aullido de los engranajes mecánicos, el estallido del tren en sus raíles, la explosión del látigo (...). Disfrutamos creando orquestaciones mentales de explosiones metálicas, de puertas cerrándose violentamente, del rumor y agitación de las masas, de la variedad de timbres de estaciones, vías de tren, forjas de hierro, trabajos de impresión, centrales eléctricas y metros suburbanos”

(Fragmento de Russolo, 1913)

INVESTIGACIÓN Y COMPOSICIÓN SOCIOACÚSTICA CIUDAD SONORA

Ciudad Sonora es un grupo de investigación en torno a la dimensión sonora de la vida social, que agrupa a profesionales de diversos ámbitos (acústica, antropología, arquitectura, diseño, etnomusicología, geografía, psicología social,) y tiene como objetivos:

- ▶ *Crear una red de proyectos de investigación relativos al sonido y a la investigación social.*
- ▶ *Desarrollar una dinámica de investigación permanente sobre el sonido y sus condiciones perceptivas, políticas y estéticas.*
- ▶ *Incentivar y participar en el desarrollo de acciones e intervenciones a fin de reflexionar acerca del aspecto sonoro de la vida urbana.*

Lámina 187: Ciudad sonora, paginas Web del colectivo.
http://www.ciudadsonora.net/index_esp.htm

El crepitar intermitente de un martillo neumático interrumpe el monótono rugido del tráfico. Fragmentos de frases de una moderna Babel se cruzan con los omnipresentes tonos telefónicos cada vez más bizarros, las músicas y noticias, que salen de aparatos ocultos tras paredes incapaces de proteger la intimidad acústica.

Es el sonido de la ciudad, una polifonía tan intensa que a menudo es imposible distinguir sus elementos: todo se funde en un magma sonoro, que nos llega amortiguado por la barrera mental que levantamos entre nosotros y el ruido que nos acecha

y aturde. Ese sonido es el objeto del deseo y el estudio de *Ciudad Sonora*.¹



Lámina 188 : Una de las imágenes que conforma el mapa sonoro del litoral de Barcelona

"Nos interesa la relación entre sonido y sociedad, por ello nos dedicamos a escuchar y analizar los sonidos que expresan el desarrollo urbano. Buscamos información clave para interpretar cómo se manifiesta y se compone nuestra sociedad", explica Noel García, integrante del grupo Ciudad Sonora.

¹ Colectivo multidisciplinar, fundado en 2005 por el psicólogo social Noel García, la geógrafa de la Sorbona Claire Guiu, el etnomusicólogo Iñigo Sánchez y los antropólogos y sociólogos de la música Miguel Alonso, Sandra Anitua y Anna Juan. Artículo publicado en el periódico , El País, 15-03-2008, p.42

Una muestra parcial de los datos que los miembros del colectivo, armados de una grabadora y un bloc de notas, han ido recopilando para el proyecto *Acústicas de las transformaciones urbanas*, se presenta en el marco del festival de arte sonoro Zeppelin, que se ha celebrado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.



Lámina 189 : Miembros de *Ciudad Sonora* durante el trabajo de campo para el proyecto “Acústicas de las transformaciones urbanas”.

El público ha tenido acceso al banco de sonidos, a través de una interfaz diseñada por Carlos Gómez, de la Orquesta del Caos, que reproduce un mapa del litoral de la ciudad de Barcelona con enlaces a diferentes fragmentos de audio, fotografías del lugar y un breve análisis psico-social.

"El proyecto analiza las condiciones socioacústicas de las transformaciones urbanas, a partir de una investigación etnográfica del litoral barcelonés. Es el comienzo del primer inventario sonoro de Barcelona, que permitirá estudiar el papel del ruido en la identidad, las interacciones sociales y la calidad de vida" Noel Garcia

"El espacio público es una gran caja de resonancia de las identidades que lo conforman", declara García, quien piensa desarrollar el proyecto en diferentes direcciones, con análisis comparados de diversos lugares o del mismo lugar en tiempos diferentes. El banco de sonidos estará en Internet en la web del colectivo (www.ciudadsonora.net) y a través de Sonoscop (www.sonoscop.net). *"Las ciencias sociales tienen una amplia tradición de análisis visual, pero no sonoro. Sin embargo, el sonido es un elemento fundamental de la vida social",* afirma el alma y líder del proyecto.

4.3.2 Ecologismo sonoro- distintos autores

(Schaeffer, Henry, Cage, Peterson, Truax)

- a) El sonido básico aislado de su contexto y examinado por sus características propias, separado de su continuum temporal habitual.

Muestra de piezas.-

Simphonie pour un homme seul (sinfonía para un hombre solo).
Resulta interesante esta composición por la información sonora que nos aporta. Se trata de un seguimiento de todos los sonidos que puede producir un ser humano. Schaeffer y Henry dividen estos sonidos en: *sonidos humanos y sonidos no humanos*.
*Dentro de los primeros encontramos los más cercanos al cuerpo propiamente dicho: respiración, fragmentos vocales, balbuceos, silbidos, etc. Dentro del segundo grupo encontramos sonidos generados por la interacción del cuerpo humano con otros agentes: pasos, nudillos en una puerta, percusión o instrumentación orquestal.*¹

¹ Compositores con una cierta sensibilidad al sonido medioambiental, empezaremos por Pierre Schaeffer. Nacido en Francia en 1910, comienza su carrera como ingeniero técnico en la Radio Televisión Francesa (RTF). Miembro de la resistencia durante la ocupación alemana, Schaeffer convence a los encargados de la RTF para abrir un espacio dedicado a la ciencia de la acústica musical.

- b) *“La revolución que Cage plantea en el mundo de la manifestación musical pasa por la ampliación del punto de vista, o mejor, del punto de escucha y se puede resumir con una frase suya: «música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto”* (Citado por Schafer, 1969:32)

Esta sencilla frase sintetiza la perspectiva “Cageana” de prestar atención al entorno total que nos rodea.

- c) *“conjunto de estudios sobre el medio sonoro y su relación con el hombre. El proyecto tiende a una revisión de la legislación sobre ruidos, así como también al estudio de distintos modelos de diseño acústico controlado”*

(Hemsey de Gaiza en Schafer, 1969: 6).¹

¹ World Soundscape Project (WSP) el que incentiva el interés por esta disciplina sonora. Es a finales de los años 60 y principios de los 70 cuando este investigador y compositor canadiense inicia sus consideraciones acerca del entorno sonoro. El texto que sigue a continuación está extraído del prólogo de uno de sus libros y resume en cierta medida su biografía:

«R. Murray Schafer es considerado uno de los compositores más destacados del Canadá, así como una de las figuras más interesantes de la vanguardia internacional. Nació en 1933 en Sarnia, Ontario y estudió en el Conservatorio Real de Música de Toronto (...). En los círculos profesionales su nombre destacó en la década de los 50 cuando, con otros jóvenes colegas, organizó en el conservatorio un concierto de nuevas composiciones. (...) Durante estos años Schafer desarrolló su enfoque renovador de la educación musical y trabajó sobre el material básico que condujo a sus publicaciones de avanzada: El compositor en el aula, Limpieza de oídos, El nuevo paisaje sonoro, Cuando las palabras cantan y El rinoceronte en el aula. Una de las preocupaciones de Schafer durante la década de los 70 fue el World Soundscape Project (proyecto de paisaje sonoro mundial).

En palabras de Ivars Peterson, el proyecto inicial de Schafer (inicialmente llamado WSP pero que después se convertiría en el World Forum for Acoustic Ecology, WFAE) intentaba *“documentarse y elucidar las relaciones entre la gente y el entorno acústico en el que viven. Prestaba especial atención a lo que ocurría cuando estos sonidos cambiaban, como pasó con la industrialización de la sociedad o, más recientemente, con el advenimiento de la era de la información.”*

En este intento de investigar la incidencia del sonido ambiental en el comportamiento humano a través del cambio de aquel, Schafer publica en 1977 su *The Tuning of the World* (algo así como *La sintonización del mundo*) como resumen de sus investigaciones hasta el momento. Se trata de un manual interesante que abarca muchas y muy diferentes cuestiones relacionadas con los paisajes sonoros (término acuñado por el propio Schafer). En él aparecen temas como la evolución del entorno sonoro humano en términos ideales: el paisaje sonoro natural (sonidos del agua, del viento, sinfonías pajariles, sonidos de insectos o de criaturas acuáticas, etc.), el paisaje sonoro rural, la derivación hacia las ciudades, el paisaje sonoro de la revolución industrial o de la revolución que supuso la introducción de la electricidad.

«Las notas dominantes de un paisaje sonoro son las creadas por su geografía y clima (...). Muchos de estos sonidos pueden poseer significados arquetípicos, es decir, pueden haber sido impresos tan profundamente en la gente que está habituada a ellos que la vida sin los mismos sería percibida como algo pobre y carente de distinción»

(Schaeffer, 1977:10)

Soundmark o marca sonora. –

“Se refiere a un sonido comunitario, que es único o posee cualidades que lo hacen especial cuando es percibido por la gente que vive en dicha comunidad”

(Schaeffer, 1977:10)

IGES en referencia a Schafer:

Para Schafer existen sonidos a conservar y sonidos que carecen de importancia, es más, sonidos insalubres (sic) que deben ser condenados al ostracismo y la extinción forzosa.

“En último término, la utópica empresa del compositor canadiense es la de ordenar el entorno sonoro, apelando en el fondo a una ecología sonora. Pero con un trasfondo estético, que es el que sus seguidores –investigadores del entorno acústico y compositores a partir de sus sonidos– han aplicado en sus obras específicas.”

¿¿ Pero el sonido de una alcantarilla no sería partícipe de nuestra ciudad??

Schafer segrega los sonidos introducidos desde la época industrial más primitiva y los condena. Diferencia entre paisajes sonoros de alta y de baja fidelidad:

“Un sistema de alta fidelidad es aquel que posee una distancia favorable entre señal y ruido. El paisaje sonoro de alta fidelidad es aquel en el que los sonidos discretos pueden ser percibidos de forma clara gracias al bajo nivel de ruido ambiental. Generalmente la fidelidad del campo es más alta que la de la ciudad; la de la noche más que la del día; la del pasado más que la del presente”

(Schafer, 1977:43)

“En un paisaje sonoro de baja fidelidad las señales acústicas individuales se ven oscurecidas por una sobrepoblación de

sonidos (...). La perspectiva se pierde. En una esquina de una calle de una ciudad moderna no existe la distancia; sólo hay presencia” (Schafer, 1977:43)

Barry Truax ¹

"Parece atrapada en la complejidad de situaciones ideales como espacios para el habla o transmisiones musicales. Le es difícil considerar situaciones menos controlables en las que los criterios cualitativos no cuadran con los cuantitativos. (...) sigue teniendo que ver con temas de estilo musical, análisis de artefactos, trabajos de arte abstracto cuya existencia es concebida como independiente del contexto cultural y mediante modelos analíticos que asumen a un oyente ideal que poco tiene que ver con la realidad, dado el impacto del ruido, del consumo de masas y del consumo sonoro” (Truax, 1993)

"La teoría de la comunicación acústica substituye información por energía o señal como "unidad" básica de su modelo. Por tanto, desde que la información es resultado de la actividad cognitiva, la escucha se sitúa en el centro del proceso (...). El modelo de transporte lineal de señales, sin embargo, se ve

¹ En su libro *Acoustic Communication* Truax critica abiertamente tanto a las disciplinas que se han venido ocupando de algún aspecto del sonido como a las subdisciplinas de las ciencias sociales que versan sobre la comunicación en su sentido más amplio. Y su razón fundamental es que todos estos córpas teóricos ignoran el paisaje (landscape o soundscape) como un todo. Especial crítica le merece la arquitectura acústica.

substituido por una noción del sonido como mediador de la relación entre oyente y medio ambiente, en el que la dirección de la influencia puede proceder de ambas direcciones. Esto quiere decir que la situación comunicacional puede verse modificada tanto por un cambio en el medio ambiente físico o por un cambio en los hábitos perceptivos del oyente. (...) La noción de contexto es central (...) en el sentido en que la información sonora depende tanto de la naturaleza del sonido como de su contexto”

(Truax, 1993)

Peterson

“Más allá de la lucha contra la polución sonora, la tarea de los ecologistas sonoros es el diseño de entornos sonoros saludables y atractivos (...). La continua sensibilización de los oídos, la planificación creativa de ciudades, la acción legislativa (regulaciones para la reducción del ruido medioambiental), el diseño de parques acústicos y la preservación de sonidos valiosos del pasado y el presente pudieran estar entre estos fines”¹

(Peterson, WFAE)

¹ Un firme seguidor de la tradición schafferiana. En los artículos que de él hemos podido localizar pone de manifiesto la estacionalidad del entrono sonoro, tanto natural como humano. Especialmente preocupado por las políticas mundiales de reducción de la polución sonora, alaba el trabajo de su mentor y utiliza datos provenientes del mundo de la acústica o del sonido comercial. Se define como ecologista sonoro y se siente deudor intelectual de uno de los fundadores del WFAE, Barry Truax, al que cita para poner de manifiesto el papel de estos ecologistas sonoros. La ecología sonora o eco-musicología a la que hacen referencia tanto Truax como Peterson procede directamente de la filosofía ecológica o el nuevo ecologismo de los años 90.

Nuevo ecologismo sonoro de la época.-

En el artículo que bajo el título «Notes on Music Ecology as a new Research Paradigm.» Maria Anna Harley presenta en el Soundscape Newsletter, un resumen del nuevo ecologismo sonoro de la época:

“Intentan contextualizar la música como sonido y relacionar los materiales sonoros musicales a otras realidades sonoras, tanto naturales –de los mundos orgánicos e inorgánicos no humanos– como tecnológicamente creados”

(Harley, WFAE)

La eco-musicología se define a sí misma como más abierta que la musicología tradicional o que la etnomusicología, debido a que centra su atención en los fenómenos acústicos de un sonido, en su existencia, producción e interacción con los entramados culturales; aunque también presta atención a la conexión simbólica y cognitiva de la música con el medio ambiente.

“En el centro del campo se halla un ser humano que vive, que oye y que define su espacio y su entorno de audición a través de decisiones y actos de atención directa, de producción o de percepción sonora” (Harley, WFAE)

4.3.3 Las formas urbanas modelan el sonido – no sonido

Cabe destacar una investigación publicada recientemente en el Soundscape Newsletter. Bajo el título «Madrid: dimensiones acústicas en áreas habitadas. Criterios cualitativos» el compositor José Carles y la investigadora Isabel López Barrio han llevado a cabo una investigación sobre la identidad sonora de ciertos lugares dentro de la villa de Madrid.¹

Situaciones acústicas:

Lugares representativos (parques, avenidas),

Lugares expresivos (que expresan formas concretas de experimentar la ciudad)

Lugares sensibles (que producen sentimientos de urbanidad).

“Contexto y sonido son dos variables fuertemente interrelacionadas. El contexto define al entorno acústico y este, a su vez, configura el espacio, cuyo carácter varía en función del sonido que haya en él. Los significados que los sujetos adscriben a una experiencia acústica concreta (...) dependen del lugar en el

¹ Jean-François Augoyard y el equipo del CRESO (Centro de investigaciones sobre el espacio sonoro y el entorno urbano). La metodología de esta asociación ha sido descrita como etnografía sonora o etnosongrafía de los espacios urbanos. Bastante preocupados por la noción de ambiente, este colectivo trabaja el sonido más bien en términos arquitectónicos en cuanto a disposición, respuesta e influencias en la interacción humana.

que son oídos. Los cambiantes grados de congruencia entre lo que el oyente espera oír y lo que en realidad oye en un lugar dado, tiene mucho que ver con la evaluación del sonido en cuestión y, por lo tanto, con su aceptación o rechazo. (...)El resultado es que esta forma de encajar lo que se espera y lo que acontece hacen que el entorno sonoro sea legible [bajo la forma de texto que anticipábamos antes] en el sentido en el que los sonidos que lo componen hablan sobre o indican el carácter real de un lugar en cuestión (...). Los sonidos presentes en un entorno dado no sólo proveen información sino que inducen estados emocionales (...). Los diferentes sonidos presentes en estos fragmentos [de la vida cotidiana, utilizados para la investigación] adquieren un significado que va más allá de sus propiedades puramente físicas. (...) acompañan a una capacidad simbólica que representa o evoca la cultura del pueblo [en el original en inglés village] tradicional”¹

(López Barrio y Carles, WFAE)

¹ A partir de una hipótesis que afirma la existencia de diversos espacios y diversas proyecciones emocionales/subjetivas/individuales en la villa de Madrid, Carles y López Barrio intentan identificar estos lugares, situaciones y contextos que, en opinión de los habitantes de la ciudad, posee características sonoras concretas. En base a ello se pretende determinar la evaluación perceptual de la gente respecto a estos espacios y comprobar si las variables que lo determinan son físicas o de otra índole. Para el análisis se tienen en cuenta tres tipos de variables: variables acústicas (naturaleza, tipo y características del sonido), variables arquitectónicas (organización del espacio, morfología urbana, diseño y usos del espacio) y variables psicosociales (modos de vida, códigos sociales de los vecindarios, criterios culturales y estéticos en relación al medio).

El pasado 19 de octubre de 2005, durante la celebración en Barcelona de la octava edición del festival de proyectos sonoros Zeppelin, tuvo lugar la presentación de la publicación monográfica "Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana: Aproximaciones a una antropología sonora".¹

Se comprueba la existencia de situaciones sonoras representativas de la identidad de los espacios públicos, lugares cuya identidad sonora concierne a los habitantes y usuarios de cada ciudad. Se han determinado en este sentido diferentes espacios públicos interiores y exteriores, utilizados por el público (plazas, calles, patios, rincones, parques, mercados, etc.) en los que se comprueba la existencia de sonidos, ambientes y situaciones cuya identidad sonora es percibida por el habitante o el paseante ocasional afectándole por diversas razones, ya sea porque expresan la forma de vivir de un barrio o de una ciudad o porque constituyen situaciones sonoras sensibles.²

¹ Sus 112 páginas incluyen los siguientes textos: 'Introducción' (Clara Garí), 'Ruidos y sonidos: Mundos y gentes' (José Manuel Berenguer), 'Alarmas y sirenas: Sonotopías de la conmoción cotidiana' (Noel García López), 'Tecnopolítica del sonido: Del instrumento acústico a la antropotecnica sonora' (Daniel López Gómez), 'Sonido y sociabilidad: Consistencia bioacústica en espacios públicos' (Miguel Alonso Cambrón), 'El gest digne per cantar tots junts a una sola veu' (Jaume Ayats), 'De la Internacional al Sound System: Aproximación al paisaje sonoro de las manifestaciones' (Andrés Antebi y Pablo González), 'El soplo en el jardín y el rugido en el bosque' (Manuel Delgado). "Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana" es una edición de la Orquesta del Caos. Fue realizada en colaboración con el Institut Català d'Antropologia.

² Identidad sonora de las ciudades españolas, José Luis Carles

Diversos trabajos han mostrado cómo las formas urbanas modelan el sonido e inciden en la percepción sonora, afectando ambas dimensiones a la identidad y al carácter del espacio urbano. Se parte para ello de la consideración de que existe una construcción organizada en la experiencia individual del lugar a través de la experiencia sonora que da lugar a una riqueza y variedad de situaciones sonoras y a espacios sonoros particulares los cuales son recogidos y analizados: sonidos emblemáticos de cada ciudad, situaciones sonoras representativas, conexiones entre lugares a nivel de la experiencia sonora individual y colectiva, etc.

Los nuevos enfoques en las investigaciones sobre el medio ambiente sonoro realizadas a partir de los años 70 (Shafer, 1976; Truax, 1983) han desarrollado los métodos de evaluación del medio ambiente sonoro, del estudio de las molestias que produce el ruido en las poblaciones y de los medios de control del mismo,

“Estos significados e interpretaciones del espacio urbano están en la base de lo que podíamos denominar la identidad sonora de un lugar, es decir, aquello que define la unión de los habitantes con los sonidos de los espacios urbanos”

(Amphoux 1991; Balay, 1997)

Numerosos lugares urbanos ofrecen al ciudadano ambientes sonoros emblemáticos, fácilmente identificables merced a una escucha orientada en el espacio con la presencia de firmas sonoras características (tráfico, sirenas, campanas, fuentes, pájaros, paso de vehículos, trenes, ruidos de obras, etc.). Las características sonoras que personalizan estos espacios están determinadas por el fácil reconocimiento de los sonidos por parte de los habitantes de la ciudad, y destacan el papel que cumplen en la orientación y ubicación de los habitantes, ya que permiten percibir a través del sonido la singularidad de los fenómenos urbanos: presencia de ejes de circulación, características del espacio en que se mueven (zona o periodo de obras, zona comercial, zona de carga y descarga, etc.), los ritmos diarios y estacionales o la existencia de firmas sonoras particulares (campanas, pájaros, fuentes...).

El comportamiento acústico de determinados espacios en los que el alejamiento del tráfico, la existencia de una reverberación media, y la presencia de algunos elementos naturales (pájaros, árboles) constituye un elemento de atracción y de referencia sonora en algunos espacios, especialmente de los cascos históricos, de nuestras ciudades.

La calidad acústica de este tipo de espacios viene determinada, además de por el tipo de sonidos, por las características del diseño espacial en el que la voz queda claramente resaltada. Es decir, la existencia de formas espaciales definidas por calles estrechas e irregulares, generalmente peatonales, con casas de pequeña altura, creando patios, plazas y pequeños espacios semicerrados protegidos de la circulación, con presencia de materiales reflectantes como la piedra o el cemento, junto con elementos naturales absorbentes como el arbolado, crean un clima sonoro tranquilo relativamente protegido, propicio para actividades de ocio, encuentros sociales, conversaciones, etc. En algunos casos la presencia de sonidos naturales configura un ambiente sonoro con un intenso significado expresivo.¹

Espacios de paso, zonas peatonales: En las zonas peatonales emergen los sonidos públicos (sociales, mecánicos, naturales). En estos lugares, que recogen una gran actividad social y comercial (pequeños comercios, mercados, restaurantes...), la atmósfera sonora permite escuchar manifestaciones sonoras variadas y contrastadas resultando positivamente valorado por los sujetos:

¹ Carles, J.L. (2003) "La naturaleza humanizada", Dossier *"Música y Naturaleza"*. Revista Scherzo. Año XVIII nº 174. 122-126.

Carles, J.L. (2003), "La naturaleza ordenada", Dossier *"Música y Naturaleza"*. Revista Scherzo. Año XVIII nº 174. 130-136.

Carles, J.L. y López Barrio, I. (1996) *Interacción imagen-sonido en la valoración del paisaje*. Revista de Acústica. Número Extraordinario. Sociedad Española de Acústica. 277-281.

ritmos cotidianos, presencia colectiva de los habitantes y usuarios a través de pasos y voces.

Las fuentes sonoras son claramente reconocidas así como su proveniencia en el espacio. La orientación sonora es por tanto fácil al no producirse enmascaramientos por un tráfico intenso, dándose en la percepción de los sujetos una clara delimitación del espacio.¹

Espacios verdes urbanos: Con características acústicas de campo libre se trata de espacios abiertos, ajardinados y por tanto caracterizados por la presencia de sonidos naturales (pájaros, viento, árboles...), sonidos humanos, acompañados en mayor o menor medida del ruido de fondo de tráfico proveniente de calles próximas a estos espacios. En todas las ciudades este ambiente sonoro aporta una calidad simbólica de campo o naturaleza y crean un sentimiento de un espacio en el que se entra. En general estos espacios se caracterizan por su tranquilidad y adquieren en mayor medida su calidad de naturaleza. Su ambiente sonoro se asocia a la calma y tranquilidad y se percibe como un ambiente sonoro que se opone al ruido urbano que rodea normalmente estos espacios.

¹ López Barrio, I y Carles J. L. *La calidad sonora de Valencia*. 1997
Espacios sonoros representativos. Valencia, Fundación Bancaja. Lynch, K. 1960
La imagen de la ciudad. Barcelona. Gustavo Gili, 1985.

A) Solución aportada al problema del ruido urbano:

- *Cubrir todos los objetos con una fina capa de caucho.*
- *“Se colocarán montones de fruta en los cruces, algunos alcanzarán la altura de una casa de tres pisos (...)*
- *A las calles de la ciudad-objeto se les sacará brillo como a los zapatos, las puertas serán sustituidas por corsés rosas.*
- *Los jardines se regarán con tinta y se construirá un inmerso barco en la Place de la Concorde.*

Tristan Tzara

4.4 Ausencia de entorno sonoro – acercamiento al vacío

Prestamos atención a un pequeño párrafo del manifiesto nadaísta, sobre todo nos fijaremos en la parte final en el que se reivindica a la contradicción:

“La Nada no puede definirse, pero sí expresarse. Cualquier expresión de la nada es contradictoria porque nos muestra lo inmostrable. Reivindicamos, como ya hizo Baudelaire, el derecho a la contradicción”.

Manifiesto Nadaísta

El procedimiento Ceguera, por Miguel A.Hernandez-Navarro¹.

Habitación totalmente vacía, una gran Nada –la obra pasó a ser conocida popularmente como Nothing– cuya nihilidad sólo se hallaba paliada por unos tubos de neón que, situados en el techo, se encendían y apagaban rítmicamente, iluminando y oscureciendo el espacio a intervalos de un minuto, mostrando y de-mostrando lo que había para ver, y, al mismo tiempo,

¹ Una primera versión de este texto ha aparecido en Debats, 82, otoño 2003

proporcionando título a la instalación: *The Lights Going On and Off*,¹ Martin Creed ,1968.

Santiago Sierra, En este caso, el artista había tapiado la puerta de acceso al pabellón español, al que sólo era posible acceder por una puerta trasera, previa acreditación de nacionalidad española. Los españoles que conseguían entrar, no encontraban nada especial... nada: el pabellón estaba vacío. Allí no había nada. Nada para ver.²

El silencio: La ausencia de entorno sonoro

La definición de silencio es relativa al contexto o, más bien, al medio al que se aplique.

"Debemos considerar al silencio como la raíz de partida del paisaje sonoro, como condición que nos permite discernir el sonido. Cualquier paisaje sonoro ubica al oyente en el centro y, así, invoca el vasto complejo de relaciones del medio ambiente

¹ En 1995 el artista británico Martin Creed (1968), perteneciente a la generación de los llamados YBA's (Young British Artists), realizaba la primera de una serie de instalaciones que, en 2001, le valdría el prestigioso premio Turner de las artes plásticas inglesas, otorgado por la Tate Gallery.

² en 2003, el español afincado en México, Santiago Sierra, realizaba para el pabellón español de la Bienal de Venecia Muro cerrando un espacio, una obra cuya configuración formal era semejante a la Nada de Martin Creed.

*acústico que acontece en la comunicación, en lugar de abstraer el "silencio sonoro" como fenómeno sin relación"*¹

El vacío interior: Pues bien, o tenemos la unidad o tenemos la multiplicidad, pero no el cero. Es decir, el vacío queda excluido. Podemos decir que estas concepciones modernas del sujeto vienen a ser una interiorización del horror metafísico al vacío. Este horror interiorizado nos señala que la vieja tradición perdura, no en la ciencia pero sí como convicción y paradigma interno.

Es lógico que, vistos estos antecedentes, cuando el vacío se manifiesta en esta escala psíquica o interna lo haga haciendo suyas todas las viejas connotaciones negativas. El vacío se convierte así en una metáfora o en un indicador del malestar interior, del malestar del alma. Es un sentimiento que ya expresó Pascal en sus Pensamientos, especialmente en aquel fragmento donde dice que el tedio, el aburrimiento, es fuente de inquietud, se manifiesta como vacío interior. Y es que si el sujeto viene definido por su actividad (como diría Hume), la ausencia de actividad es percibida negativamente, es el vacío interior con todas sus connotaciones negativas.

¹ Alumno aventajado de Barry Truax en la Simon Fraser University, Miller inaugura con estas palabras una tesis doctoral que responde al nombre de "El silencio en el paisaje sonoro contemporáneo."

Versión en inglés / English version:

- 1- Smoking is forbidden in enclosed spaces at the Venice Biennale.
- 2- Contravention of this prohibition will result in a fine of a minimum of 220 Euros to a maximum of 2, 200 Euros to be paid by the Venice Biennale Foundation and a fine of a minimum of 27.50 Euros to a maximum of 275 Euros to be paid by the person committing the offence.
- 3- If the offence is committed in the vicinity of a woman who is obviously pregnant or of babies or children up the age of 12, the fine will be doubled (from 55 Euros to 550 Euros).
- 4- Anyone committing this offence will be removed from the spaces occupied by the Venice Biennale.
- 5- Bringing food of any kind into the enclosed spaces of the Venice Biennale is forbidden.
- 6- Anyone breaking this rule will be asked to remove said food from the venue in question.
- 7- Eating and drinking in the enclosed spaces of the Venice Biennale are forbidden.
- 8- Anyone breaking this rule will be asked to leave the premises.

Lámina 190 : Santiago Sierra, *Altavoces*, Entrada de acceso al Arsenal, Venecia, Italia, Junio de 2005.

¿Como suena ese espacio? Una muestra del vacío a través de la lectura e interpretación del artista que hizo en la bienal de Venecia, sacando la parte interna del mismo edificio. Desde lo que costaba un café en el recinto ferial, hasta las distintas normas que se establecieron en el lugar expositivo. De manera similar, el vacío puede asociarse a la melancolía. Esta suele definirse como una tristeza sin objeto; no hay objeto o motivo concreto que la haya producido. De manera que cuando

desaparecen las referencias a contenidos, el sentimiento resultante es una ausencia, un vacío vivido como malestar.



Lámina 191: Episodio nº 20, 12-06, Woodt Allen, durante la huelga de guionistas en el cine Americano

Y cosa similar podemos decir del estupor y de la angustia. Si recordamos el modelo de Hume, el flujo de la mente está hecho de unidades indivisibles y bien delimitadas. No hay consideración de los intervalos entre estas unidades. Pues bien, el estupor y la angustia serían como la caída en estos intervalos, la paralización por imposibilidad de aferrarse a aquellas unidades. O también sería la caída en el abismo dónde no hay referencias a contenidos concretos, la vivencia de un desarraigo respecto al normal y pautado flujo de la mente.

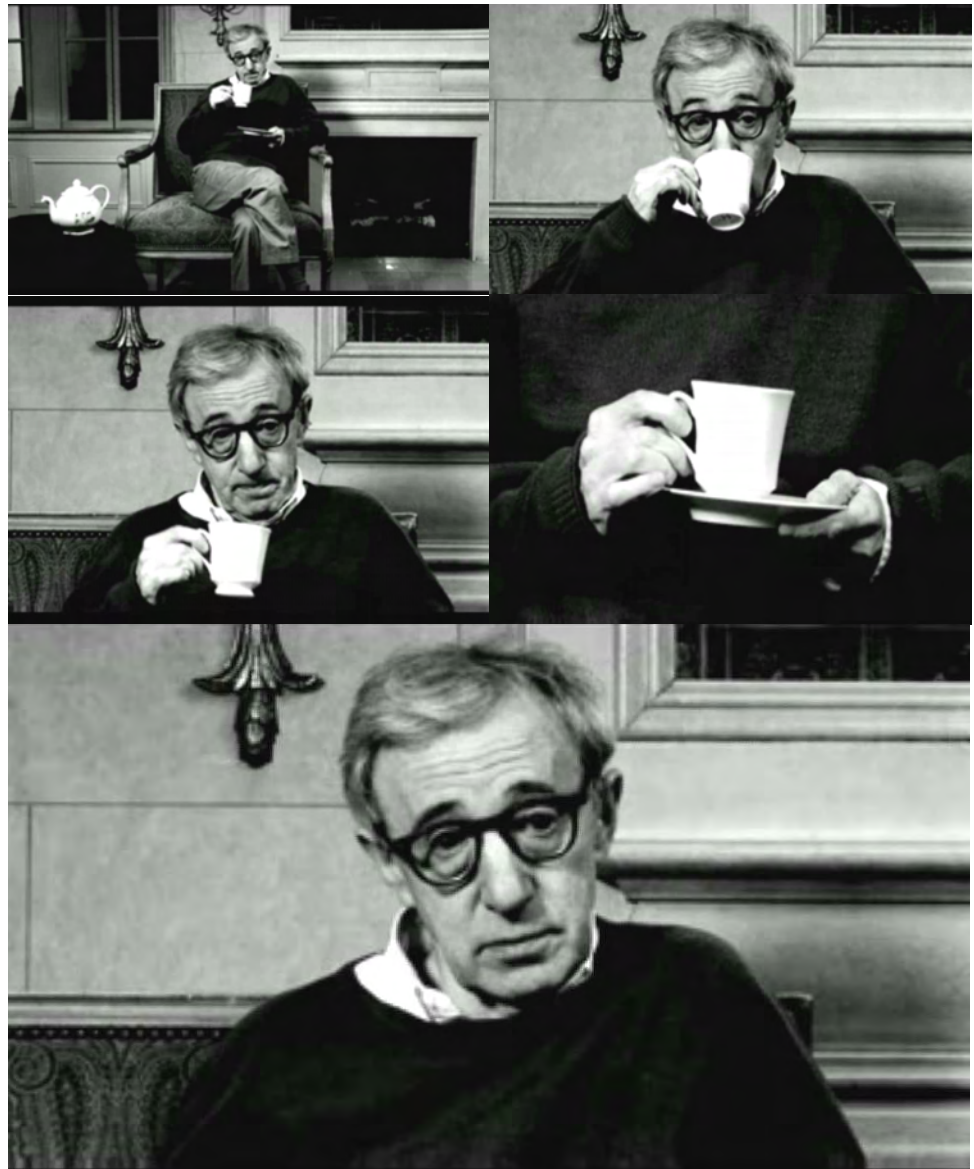


Lámina 192: Distintos fotogramas de Woody Allen, El silencio que invade la escena, huelga de guionistas en EE.UU, sólo se escucha la taza de cafe, el ruido al tomar el café y el de la taza sobre el plato.

Puede decirse que, una vez aceptado el vacío en la ciencia y en la naturaleza, el horror vacui retorna como un conjunto de metáforas del malestar anímico. Y es que en todo este proceso la aceptación científica del vacío ha sido como una excepción a la

regla, y la regla es la vigencia del viejo paradigma de la plenitud. Por eso el concepto del vacío sólo es entendido asociándolo a sus connotaciones negativas. El horror vacui, pues, continúa estando vigente en este ámbito más interno, y al vacío se le han ido adhiriendo en negativo los atributos supuestos para el sujeto lleno. Contra la actividad, el tedio; contra los contenidos de referencia, el pesar por esta pérdida, como por ejemplo en el caso de la melancolía; contra la ilusión de una unidad y continuidad del yo, la caída en las fisuras de la personalidad; contra la dureza, la fisura, la caída en el abismo del estupor y de la angustia.

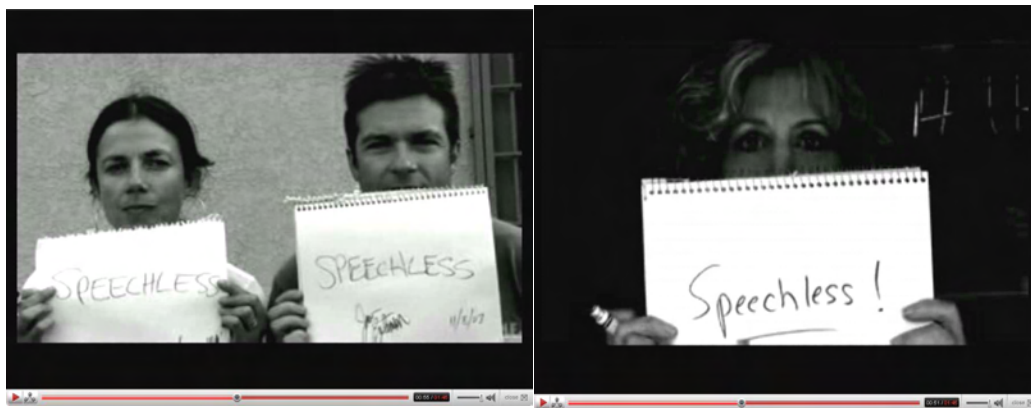


Lámina 193: Speechless! huelga de guionistas, sin que nadie escriba los guiones de las películas, series etc.... un gran silencio, ni podría ser comparable con el cine mudo, ni movimiento-ni palabras.



Lámina 194: <http://www.youtube.com/watch?v=g-hGZ7daMek>speechlesshollywood

Estas connotaciones negativas del vacío presentes en las concepciones contemporáneas dejan ocultas otras posibilidades. La idea del vacío como potencialidad, como libertad, como fondo o contrafondo de todo lo posible, como el momento del silencio o de la interiorización que deja fluir los mecanismos de la creatividad.

Philip Gröning , este director alemán estrena en España *"El gran silencio"*, un documental que transcurre en el "Grande Chartreuse", el monasterio de referencia en los Alpes franceses de la legendaria orden de los Cartujos.



Láminas 195: Un prolongado silencio, 162 minutos de pura quietud. Distintos fotogramas de la película *El Gran Silencio*.

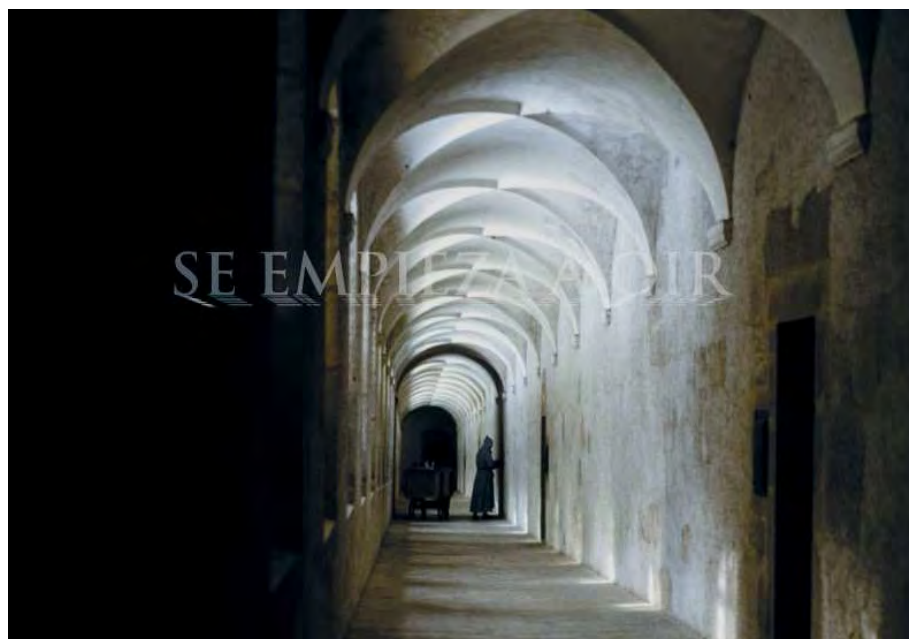




Lámina 196: Distintas escenas de la película *El gran Silencio*, Philip Gröning

Todos estos motivos y otros similares (tedio, ennui, melancolía, spleen, estupor, angustia) son temas recurrentes en el pensamiento y las artes de la modernidad. Son metáforas vivas del vacío.

Vivimos una segunda revolución individualista.

El sentido de lo nuevo, el tipo de organización y de control social que nos arranca del orden disciplinario .revolucionario-convencional que prevaleció hasta los años cincuenta,

Una mutación sociológica global que está en curso.

Nuevos comportamientos, nueva estructura social, nuevas manera de organizarse y orientarse.

Asistimos a la multiplicación de los técnicos de la comunicación. Se derriban los tabiques que separan despachos, se trabaja en espacios abierto; en todas partes se solicita el concierto y la participación.

Si el proceso de personalización es inseparable de una esterilización silenciosa del espacio público y del lenguaje.

Animación rítmica de la vida privada. Estamos viviendo una explosión musical.

La música y el ritmo se han convertido en algunos decenios en un entorno permanente, en una pasión de masas.¹

*“Se produce una ruptura en la trama del tiempo, discontinuidad entre un antes y un después, afirmación de un orden radicalmente distinto. La cultura del grito del ruido, del sinsentido”.*²

¹ Lipovetsky *La era del vacío*, Barcelona, ed Anagrama, 2002 ,pp.5-22

² Lipovetsky, ibidem, p.81

Carlolina Coppens en su obra transparencia del origen, destaca un mundo comunicado y globalizado que nos mantiene en la ficción de un espacio sin fronteras y sin tiempo, lo mismo nos toma piezas ausentes de un interminable rompecabezas, que nos empuja a este reciente donde pueden reunirse geografías distantes y diversas.

4.4.1 Distintas visiones pero interrelacionadas

Los sonidos redundantes o planos, para Miller, destruyen la fidelidad acústica ya que contienen diferencias demasiado pequeñas para ser relevantes para el organismo humano con el resultado de que dificultan la comunicación, y nuestros sistemas auditivos se adaptan a ellos.

Para él la relatividad del silencio está en función de la cantidad de sonidos inmiscuidos en el proceso de percepción, argumento verdaderamente aceptable. Pero sitúa al oyente en un papel de sufridor ante las constantes agresiones de sonidos que no quiere escuchar. No vemos en el zumbido de una televisión, de un ordenador encendido o de una nevera factores que disminuyan la sensibilidad.

"O por lo menos éstos (los sonidos ambientales) están más cerca del silencio y se los asocia con ellos." Define silencio como "el espacio metafórico, el proceso de consciencia y la tendencia física que nos permite discernir sonidos."

(Miller, 1993:12)

"El silencio existe como referencia al ambiente de un paisaje sonoro, de forma que "tranquilo" y "silencioso" se convierten en

sinónimos casi perfectos. Junto con este movimiento del concepto desde lo puramente físico hacia la perspectiva relacional del oyente, el "silencio" está referido a la comunicación, o mejor, a la no comunicación, a la irrelevancia y al no mensaje. (...) Como consecuencia de una extensión metafórica del silencio para referirse a una pausa en la comunicación, se convierte en una condición ambigua inherente al discurso (cuyos efectos, sin embargo, pueden no serlo tanto)"

(Miller, 1993:61)

"El silencio ha sido tácitamente redefinido o desenfatisado en la estrategia de expansión electrónico-industrial del capitalismo: como calidad rural, romántica o salvaje del paisaje sonoro para verse opuesta a los sonidos del progreso, para ser empaquetada como condición de valor de cambio, o para ser evitada como un no-estado. (...) Creo que la dominación del paisaje sonoro es inseparable de la dominación sobre los medios de producción, y que esta dominación tiene que ver con la marginación conceptual del silencio"

(Miller, 1993:61)

Relación con la sociedad actual- el no sonido = sonido activo

El trabajo de Sierra, está creado desde una perspectiva eminentemente política: lo que importa es la idea de crítica a la condición fronteriza del hombre contemporáneo, en particular al problema de la inmigración y el modo en que las fronteras son muros infranqueables; infranqueables para llegar a... nada; detrás de esa infranqueabilidad sólo se encuentra el vacío de la mentira, la inconsistencia primordial sobre la que se funda una sociedad como la nuestra.

Por decirlo en palabras de Rosalind Krauss- "inconsciente óptico" ¹que las une: una inclinación a no mostrar nada al ojo, un cierto -permítaseme la expresión- nadaísmo escópico.²

Ambas obras articulan un espacio vacío en el que no hay nada para ver. No muestran nada al ojo. Si hubiésemos de responder afirmativamente al cuestionamiento de Virilio que encabeza este texto -"¿Decir y callarse son al sonido lo que mostrar y esconder son a la visibilidad?"³ -, escribiríamos que estamos ante obras silentes, que nada dicen, que están calladas, porque nada muestran, porque todo esconden. Pero el silencio, ya lo advertía

¹ Rosalind Krauss: *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997.

² El término nadaísmo que se utiliza aquí no tiene nada que ver con aquel Nadaísmo poético fundado en los cin-cuenta por Gonzalo Arango. El significado que aquí tiene no es estilístico o temporal, sino, más bien, descriptivo.

³ Paul Virilio: *El procedimiento silencio*. Barcelona, ed. Paidós, 2001, p. 81.

John Cage¹, como la nada, siempre es ambiguo: silencio de nada, silencio de algo o silencio de todo; no es lo mismo escuchar "un silencio" que escuchar "el silencio". Por tanto: obras que no muestran nada o que muestran la nada. Obras sin nada... o con la nada. Con un tipo especial de nada: que se ofrece a la mirada.

Hablaremos de un texto de Ramón Gomez de la Serna, el cual tiene mucha relación con lo expuesto ahora sobre este tema, que creo es ciertamente muy interesante , encontrado en el libro Descubrimiento de Madrid, titulado *Mirones de Vallas*. Pero dejaremos que sea el propio Ramón quien nos los cuente:

“En todo el mundo existe una especie de mirones que se agarran a las vallas de los solares y siempre encuentran algo que ver por los agujeros que en la madera dejan, como monóculos² naturales, los nudos saltados. (..) Lo no construido no puede tener el hermetismo respetable que sólo merece lo ya encerrado en su arquitectura. ¿Qué pasa? Nada. Probablemente un baño en el vacío con hierbajos, (...)”

¹ John Cage: "Conferencia sobre nada", en *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, pp. 59-90.

² Vuelve a usar el término monóculo como una vista a otra realidad, utilizado ya en su corta "El orador". Aquí lo encontramos ante uno de los actos mas libres, el querer saber que hay detrás de lo oculto, una valla, una pequeña ventana encontrada en ese muro, un pequeño agujero que nos traslada a otro universo. Ramón Gomez de la Serna "Mirones de Vallas", *Nostalgias de Madrid., Descubrimiento de Madrid*, ed. Cátedra, Madrid, 1977.

(...) _Pero, ¿Qué es lo que usted estaba viendo?

_ Yo veo lo que quiero, y allá usted si no ve nada...

(...) Parecían gozar del hiperespacio libre de los terrenos baldíos o eran alucinados que veían la larva del mañana que se remueve entre el cardizal. ¿Es que puede haber gentes que se detengan en su camino por cualquier cosa, con un evidente propósito de no llegar a ninguna parte? (...)"

Nostalgias de Madrid, R.G.Serna

Miller lleva a cabo un sondeo de todo lo que el silencio significa y puede llegar a significar en la sociedad occidental contemporánea.

Reubica al silencio en el entorno sonoro para otorgarle un papel fundamental en la jerarquización de la percepción sonora de la especie humana contemporánea.

Vemos bajo la perspectiva de otros autores, cómo el silencio puede interpretarse como una especie de vacío que existe en el espacio, y es un elemento necesario para que los sonidos se

hablen entre sí. Ahora bien, los silencios pueden ser una especie de anti sonidos (del mismo modo que la materia tiene su contra parte en la antimateria), pero estos pueden también dialogar entre si y estar interconectados gracias a la existencia de sonidos dispersos en el tiempo¹.

En la obra sonora *Ligne d'abandon* (Rocha, Orozco, 1995), los silencios están considerados al mismo nivel que los sonidos, ya que ambos constituyen duraciones musicales y ambos se complementan. En esta obra, escuchar un silencio después del rechinido de una llanta es encontrarnos con una suspensión dramática del tiempo.

Cabe nombrar uno de los primeros trabajos de Dora.G, en el que propuso respetar un minuto de silencio cada día en el Museo de la Guerra de Ypres (que estaba lleno de todo tipo de vídeos, ruido...)

¹ John Cage opina que el silencio en realidad no existe, pues incluso en un cuarto anecoico aislado acústicamente, podríamos oír el latido de nuestro corazón o el circular de la sangre en nuestras venas.



Lámina 197 : Lara Almarcegui, *Braakliggende terrein*, puerto de, Rotterdam

“Cuestionar el urbanismo a través del estudio de lugares que escapan a una definición fija de ciudad o de arquitectura: solares vacíos, descampados, edificios antes, durante y tras su demolición; lugares que, debido al abandono o la falta de interés, se escapan de un diseño definido y están abiertos a todo tipo de posibilidades”¹



Lámina 198 : Lara Almarcegui, *Un descampado en Moss*, 2006-2007

Experimentos en el territorio sin definir, donde se respira libertad, un suceso al azar, nada programado, nunca se sabe que pasará, ya que actúan muchos factores fuera de nuestro alcance, eso es lo interesante en este proceso de señalar la nada, estos

¹ Lara Almarcegui, “Demoliciones, solares y descampados”, Lapiz, nº 238,p.136

nuevos vacíos de nuestras ciudades. El descampado como un lugar de posibilidades como nos describe la propia artista durante una entrevista. *“El simple aspecto de esos árboles primitivos y ásperos había un principio que curtía y fortalecía las fibras del pensamiento humano”*¹



Lámina 199 : Almarcegui, *Gua de descampados de Sao Paulo*, Sao Paulo 2006



Lámina 200 : Almarcegui, *Un Descampado*. Matadero de Arganzuela, Madrid 2005-2006.

¹ Henry David Thoreau, *Pasear*, ed, Grafos, S.A.Barcelona,1999,p.26

La voluntad de sacar a la luz y mostrar lo que en principio está oculto forma parte de la estrategia de la artista.

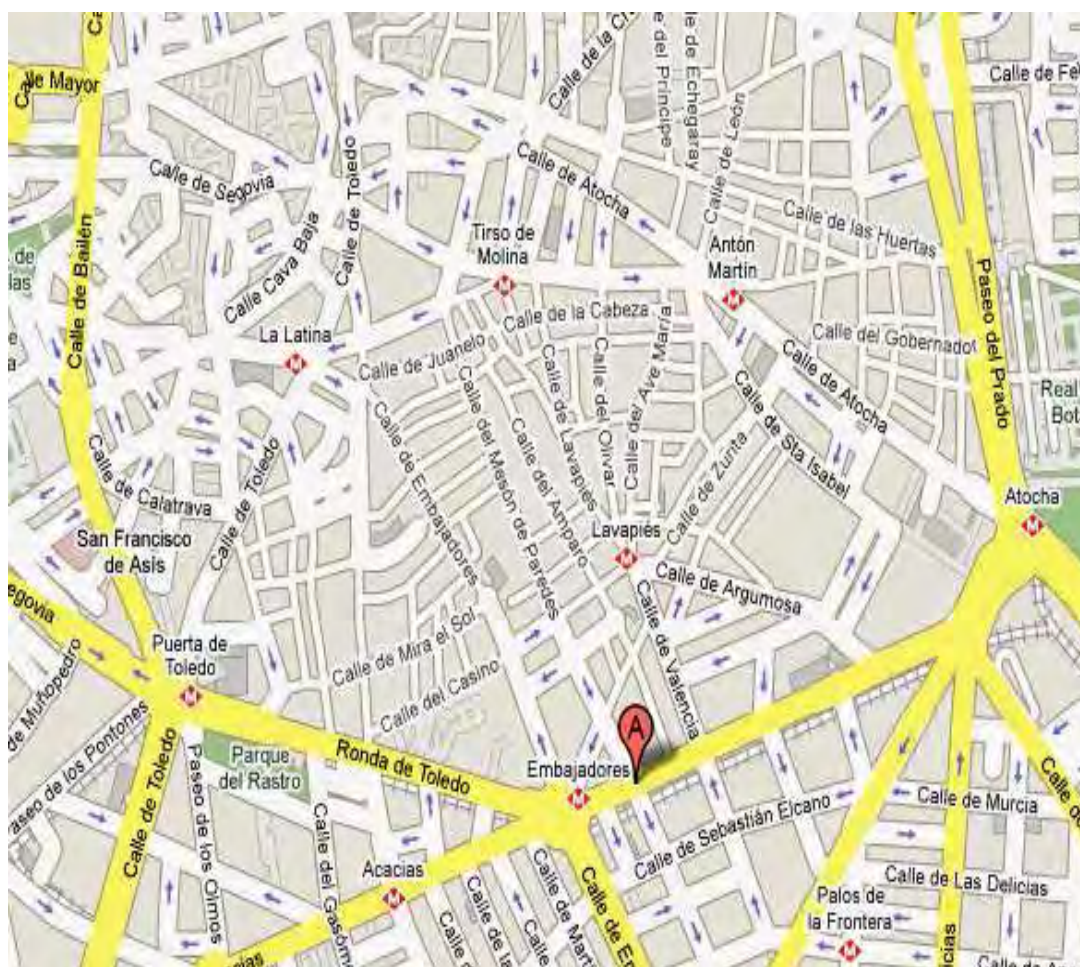


Lámina 201 : Almarcegui, restaurando el mercado de Gros unos días antes de su demolición, Mercado De Gros San Sebastián 1995

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN
EDIFICIO MAC QUINTA NORMAL

Ladrillo	3031	toneladas
Hormigón	1594	toneladas
Mortero	1568	toneladas
Madera	504	toneladas
Cemento	220	toneladas
Hierro	128	toneladas
Escayola	122	toneladas
Baldosa	115	toneladas
Piedra	21	toneladas
Granito	17	toneladas
Cristal	9	toneladas
Poliester	2	toneladas
Total	7331	toneladas

Lámina 202 : Almarcegui, El peso de todos los materiales de construcción de la ciudad de Sao Paulo.



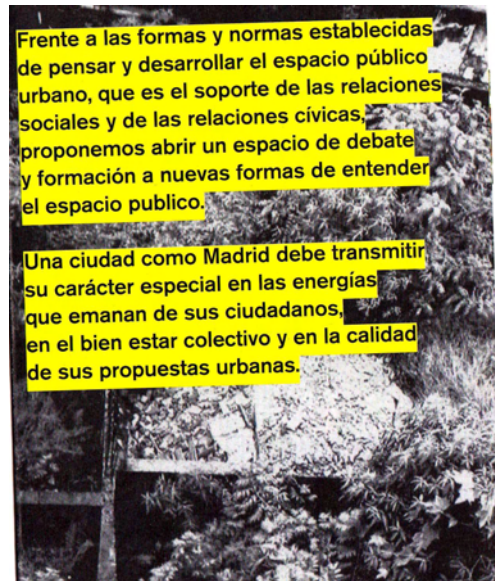



Lámina 204 : Loïuse Ganz-Breno Da Silva, portada tríptico taller, *Residuos urbanos*, Fundación COAM.Casa Encendida, 2007

Utopía real 4
"la ciudad imprevista"

Además de territorio de localización y proposición teórica de iniciativas, el espacio público debe ser efectivamente colonizado y aprehendido. El taller constará de una sesión de introducción al trabajo de los profesores invitados, seguida de un espacio de análisis y diseño y dos sesiones constructivas, tras las cuales se pondrá a prueba la capacidad de apropiación del mecanismo desarrollado y finalmente se hará su presentación pública.

Taller
Utopía real 4 "la ciudad imprevista"
Del 5 al 8 de noviembre



Raumlabor (Berlín) colectivo de arquitectos que fueron seleccionados para el pabellón de la Bienal de Arquitectura 2004, han estado también presentes en la exposición prospectiva del 25 aniversario de la galería Aedes "Find the Space". Su trabajo se preocupa por desarrollar procesos en muchas ocasiones en situaciones urbanas (Kind Hotel Nuestadt, Kolorado City). Uno de sus miembros recibió el prestigioso premio alemán Erich Schelling Preise junto a Manuel Cárdenas. www.raumlabor-berlin.de
Coordinado por Ana Méndez de Andrés.

Lámina 205 : Talleres realizados, Fundación COAM – *Utopía real 4* "la ciudad imprevista", Casa Encendida, 2007



Lámina 206: Talleres realizados, Fundación COAM, *El residuo urbano: descampados. Prospección y Posibilidades*, Casa Encendida, 2007

Mediante el taller realizado en la Casa encendida, Madrid, 2007, El residuo urbano: descampados y posibilidades,¹ surgieron distintos proyectos planteados por los asistentes al curso-taller,

¹ Profesores que impartieron el curso: Lara Almarcegui, Pablo Saiz y Alberto Marcos. Duración: del 29 de octubre al 2 de noviembre 2007. Salidas y vivencias cercanas a la zona del barrio de Lavapiés, Madrid.

los cuales creo interesante mostrar en este trabajo, ya que surgieron tras la experiencia de sentir el lugar y vivirlo.

Juliane, nos hace un análisis del muro, mostrándonos los distintos materiales que lo componen.

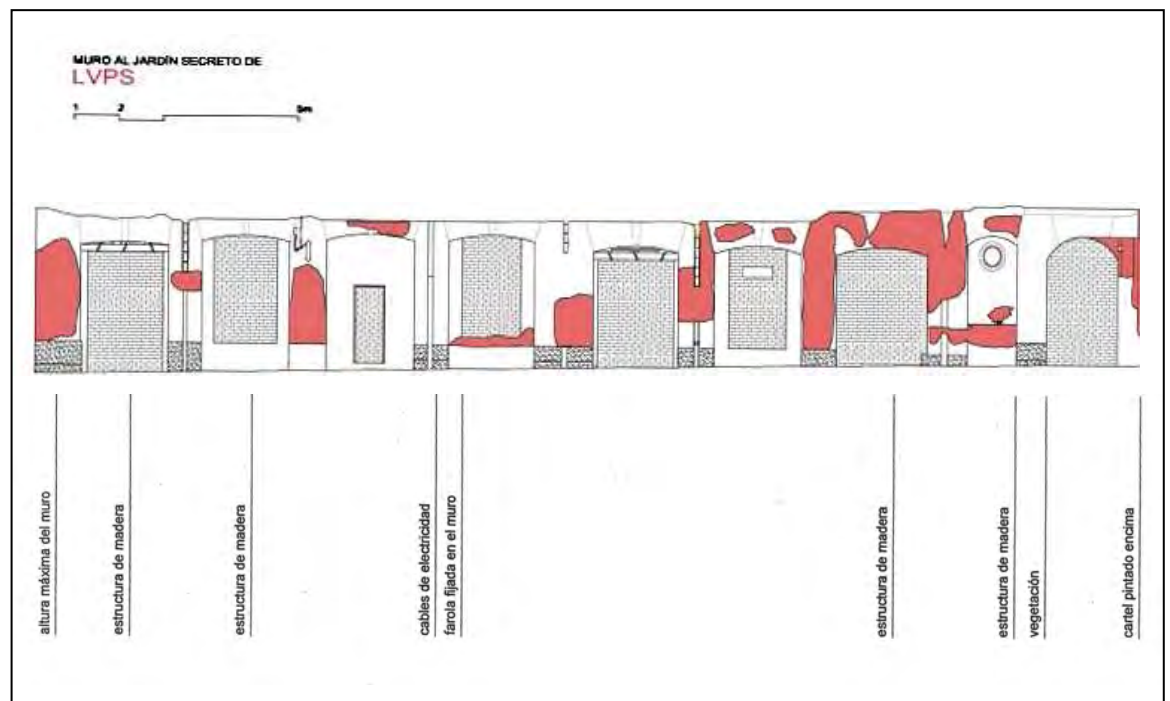


Lámina 207 : Juliane, LVPS, Análisis del muro, Muro al jardín secreto. Zona embajadores, Madrid, 2007

Propuesta de trabajo para el taller: "El residuo urbano: descampados. Prospección y Posibilidades."

Mi reflexión sobre el solar situado en la Calle Marqués de Toca, 10 consiste en la recuperación del mismo a través de una urgentísima acción de limpieza y saneamiento del espacio.

Imprecindible para la puesta en marcha de la idea es la colaboración de un grupo de personas dispuestas a participar en este proyecto de "restauración" urbana y ambiental. Los posibles protagonistas podrían ser los vecinos del barrio, las asociaciones que se quieran apuntar y todas aquellas personas interesadas en aportar unas sencillas cuanto importantes mejoras al entorno, actualmente utilizado como vertedero, nido de ratas y de forma esporádica como refugio nocturno de sin techo y -por lo visto- toxicomanos.

Por supuesto, mi proyecto prevería la búsqueda de las ayudas necesarias, recursos que podrían ser proporcionadas por la misma Área de Medioambiente del Ayuntamiento -por ejemplo para el asunto que atañe con extirpar la plaga de ratas- el o los propietarios del terreno y por aquellos patrocinadores interesados en involucrarse en el programa.

Considerado el degrado de este gran espacio de forma trapezoidal de alrededor de unos 190 m², que según las encuestas fue una finca de cinco plantas, con patio, garage etc. habitada sólo hasta un par de años atrás etc., mis intenciones serían las siguientes:

- procedería a sacar la basura (latas, botellas, cartones, poliestireno, metales, piezas de andamios, trozo de espejo, cucillo, paragua, escoba...);
- cubriría con tierra los dos agujeros "negros" del suelo;
- limpiaría los restos de los seis diferentes tipos de pavimentación que todavía se pueden ver muy claramente una vez entrados en el solar;
- dejaría visible este puzzle de fragmentos de gres, cerámica, piedra, adoquines de cemento, lo que queda de un plato-ducha, bases en granitos (soportes de posibles columnas de madera) además de los desniveles que hay a lo largo de toda la superficie, como huella de lo que fue y significó el edificio;
- mantendría intacta toda la pared del fondo para que se pueda seguir apreciando el sugerente "mapa" de líneas y colores que en su día marcaron los pisos y separaron las habitaciones (en la pared sobreviven los azulejos, o sus marcas donde ya cayeron, los muros pintados, las vigas de madera). Los diferentes colores de los pisos, interrumpidos por las ventanillas cuadradas que antes se asomarían a otro



Lámina 209: Teodora, Calle Marqués de Toca, nº 10, Madrid, 2007



Lámina 210 : Teodora, Calle Marqués de Toca, nº 10, Madrid, 2007

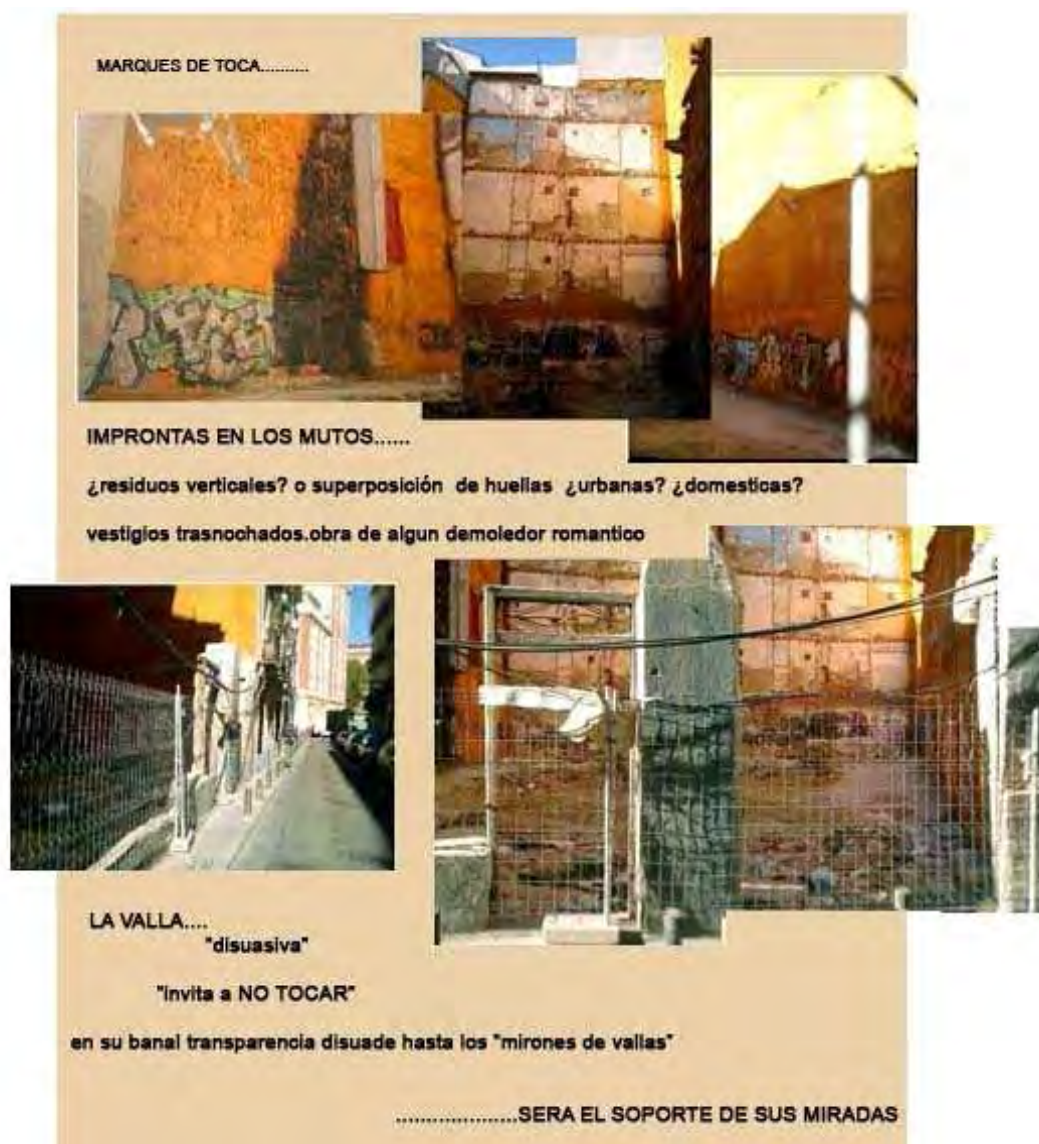


Lámina 211 : Marta, su visión de la c/ marques de Toca, nº 10, antes de la intervención

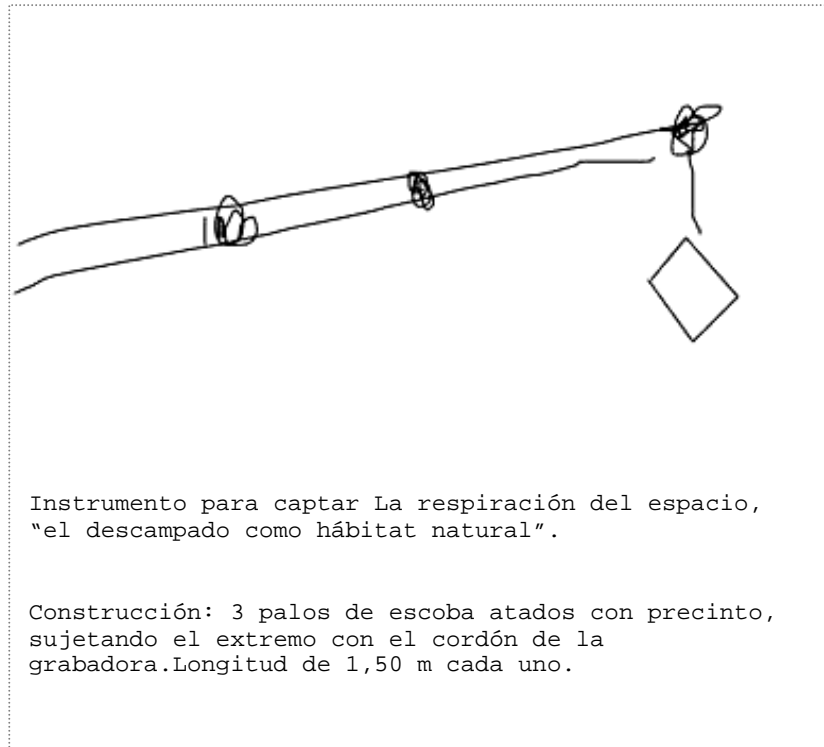


Lámina 212 : Boceto del instrumento realizado para captar la respiración del edificio que existía previamente al descampado, c/ Buenavista junto al nº 17, Paola R. Moltó, Madrid, 2007



Lámina 213 : Vista general del proceso de la acción, captando el vacío -respiración, Paola.R.M, 2007



Lámina 214 : *Interior del descampado de la c/ Buenavista*, P.R.Moltó, Madrid, 2007

La presentación del trabajo era un gran cartel donde se muestra este análisis del espacio. Siendo este proceso la misma obra en sí. El resultado final fue un CD recopilando los distintos sonidos, el cual al escucharlo nos damos cuenta de las distintas interferencias que actúan en el mismo vacío, siendo la percepción del receptor la que actúa como filtro, unos probablemente no escuchan nada, otras escucharán un todo.

Relación de pistas del cd con la división espacial del lugar mediante la grabación de los distintos sonidos registrados.

Realidades sonoras del descampado de la c/buenavista junto al n°17.
Silencios = Sonidos Activos del lugar donde nos muestra la vida y respiración de ese descampado.

Reproduciendo los sonidos de este habitat.

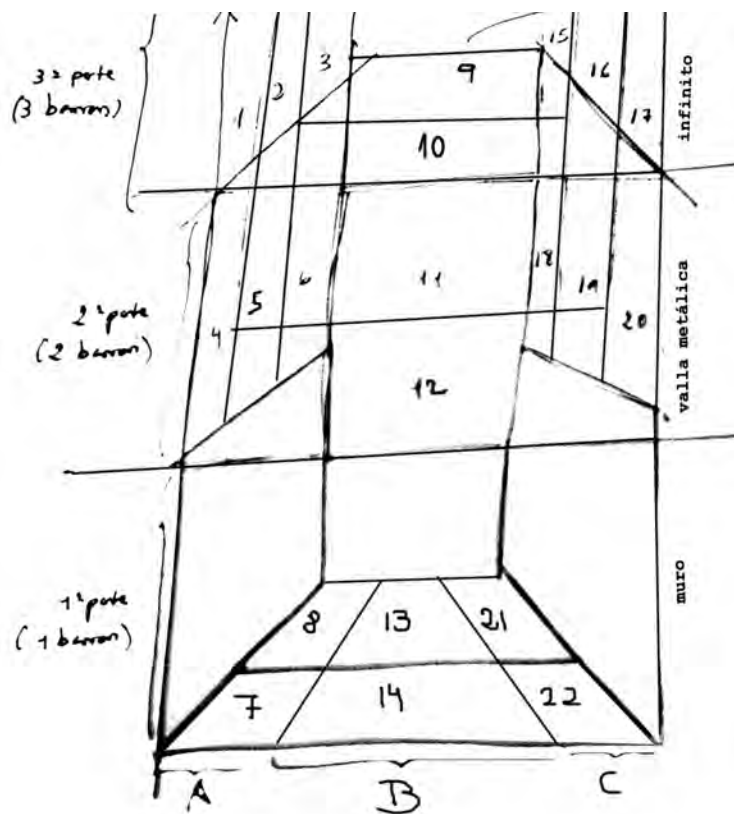


Lámina 215 : *Análisis del espacio vacío*, previo a la grabación del no-sonido, Paola, R.M, 2007

Respiración - Sonidos del descampado c/buenavista junto al n°17

PRIMERA PARTE

SECCIÓN A (lateral del muro izquierdo)

- A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)
1. Centro
 2. Centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros)
 3. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
- A 2m (Muro y mitad de valla)
4. Esquina
 5. Centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros)
 6. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
- A ras de suelo, posando sobre "la natura"
7. Esquina con esquina
 8. Central debajo de las hojas

2ª PARTE

SECCIÓN B (centro del espacio)

- A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)
9. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
 10. Centro, pegado al muro

A 2m (Muro y mitad de valla)

11. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
12. Mas cercana al muro

A ras de suelo, posando sobre los materiales del nuevo edificio

13. Centro debajo de las hojas y pegado a los sacos de cemento
14. Sobre los capazos y material de construcción, sobre

3ª PARTE

SECCIÓN C (lateral derecho del muro)

- A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)
15. Esquina mas cercana al muro del fondo + lateral derecho (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
 16. Centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros) pegado al muro
 17. Esquina mas cercana a la puerta + muro (1'50 metros)

A 2m (Muro y mitad de valla)

18. Esquina mas cercana al muro del fondo + lateral derecho (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera)
19. Centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros) pegado al muro
20. Esquina mas cercana a la puerta + muro (1'50 metros)

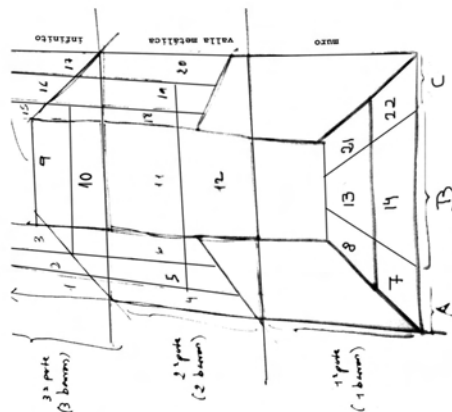
A ras de suelo, posando sobre "la natura"

21. Esquina con esquina sobre hojas, ocultándose la grabadora
22. Detrás de las pallas de construcción



Instrumento para captar la respiración del espacio, el "descampado como hábitat natural".

Construcción: 3palos de escoba atados con precinto, sujetando el extremo con el cordón de la grabadora. Longitud de 1'50 m cada uno.



Relación de pistas del cd con la división espacial del lugar mediante la grabación de los distintos sonidos registrados.

Realidades sonoras del descampado de la c/buenavista junto al n°17.

Silencios = Sonidos Activos del lugar donde nos muestra la vida y respiración de ese descampado.

Reproduciendo los sonidos de este hábitat.

Taller "Residuos Urbanos. Prospección y Posibilidades".
Descampado c/buenavista junto al n°17
Paola Ruiz Moltó

Esto es un proceso de investigación que más allá de captar los sonidos que diferencian las distintas ciudades, hace ver y saca a la luz los vacíos de las mismas, sigue en proceso de realización.¹

Respiración - Sonidos del descampado c/Buenavista junto al n° 17

PRIMERA PARTE

SECCIÓN A (lateral del muro izquierdo)

A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)

1. esquina
2. centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros)
3. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)

A 2m (Muro y mitad de valla)

4. esquina
5. centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros)
6. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)

A ras de suelo, posando sobre "la natura"

7. Esquina con esquina
8. Central debajo de las hojas

2ª PARTE

SECCIÓN B (centro del espacio)

A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)

9. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
10. Centro, pegado al muro

A 2m (Muro y mitad de valla)

11. Más alejado del muro posible (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)
12. Más cercana al muro

A ras de suelo, posando sobre los materiales del nuevo edificio

13. Centro debajo de las hojas y pegado a los sacos de cemento
14. Sobre los capazos y material de construcción, sobre carretilla

Lámina 217 : Pistas del CD, sonidos del vacío

¹ Se aconseja escuchar las pistas del CD que se adjunta con el trabajo escrito.

3ª PARTE

SECCIÓN C (lateral derecho del muro)

A 4m de distancia desde el suelo (muro + valla metálica + mi propia altura + total de los palos)

15. esquina mas cercana al muro del fondo + lateral derecho (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera, unos 5 metros)

16. centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros) pegado al muro

17. Esquina mas cercana a la puerta + muro (1'50 metros)

A 2m (Muro y mitad de valla)

18. esquina mas cercana al muro del fondo + lateral derecho (distancia total de los 3 palos unidos mas 3 escalones de escalera)

19. centro (un palo y medio de distancia = 2,50 metros) pegado al muro

20. Esquina mas cercana a la puerta + muro (1'50 metros)

A ras de suelo, posando sobre "la natura"

21. Esquina con esquina sobre hojas, ocultándose la grabadora

22. Detrás de las palas de construcción

Lámina 218 : Pistas del CD, sonidos del vacío

CAPÍTULO 5

¿ESPACIO INVENTARIO?

¿ESPACIO INVENTADO?

5. ¿ESPACIO INVENTARIO? ¿ESPACIO INVENTADO?

5.1.1 La construcción de un silencio en la escultura-otros espacios de intervención

El artista futurista Marinetti fue tal vez el primer artista conceptual que habló de la creación de una instalación virtual a partir de ruidos y silencio:

La construcción de un silencio

1) Construya un muro izquierdo con el redoble de un tambor (medio minuto).

2) Construya un muro derecho con un ruido alto, un camión / el claxon de un auto de la calle, voces y rechinidos (medio minuto).

3) Construya un suelo con el gorgoteo del agua de las tuberías (medio minuto).

4) Construya un techo terraza con chirp chirp chirp srschirp de flechas y golondrinas (20 segundos) (Concannon K, 1990).

Introducir un tipo de sonidos en un espacio público. Los sonidos introducidos van a cambiar la percepción de ese lugar de la misma manera en que la música diseñada específicamente

para supermercados o consultorios médicos (mejor conocida como musak) nos cambia el estado perceptivo de esos lugares.

Ejemplos:

Max Neuhaus ha trabajado en lugares públicos tales que parques, y dispuesto bocinas en los árboles con el propósito de alterar el estado de ánimo de los transeúntes para establecer una percepción nueva del lugar gracias al sonido.

Ejemplo relacionado con la obra sonora Ligne d'abandon, realizada en colaboración con el artista Grabiél Orozco en la galería Crusel en París en 1993.-

Que trata del rechinido de la llanta de un automóvil¹, los rechinidos de automóvil viajaban con más libertad a través del inmenso espacio del estacionamiento, obteniendo además una relación más clara entre la ambigüedad del sonido transformado de los rechinidos y su origen automovilístico.

¹ Posteriormente se hizo otra presentación de esta obra en un estacionamiento público de varios pisos en el World Trade Center de Guadalajara, durante la feria de arte FITAC en 1996.

Experiencias

COMUNICAR 10, 1998; pp. 134-137

Proyecto de Innovación Educativa

Radio Pupitre: otra forma divertida de aprender

Antonio Navarro Martínez
Alicante

«Radio Pupitre», primera emisora de radio escolar de la Vega Baja alicantina, es una experiencia pionera en la comunidad valenciana, al ofertar a su alumnado de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) sus instalaciones para impartir una de las materias optativas: «Comunicación Audiovisual: la radio». Si bien funciona desde 1991, se ha propuesto ahora una nueva etapa en la que quiere ser el medio de comunicación de todos los colegios de la zona, para que también sus alumnos puedan «sentirse» protagonistas realizando sus programas.



Lámina 219 : Radiopupitre, Alicante, 1991

Los alumnos se convierten en protagonistas al formar parte del primer grupo que mejora su formación escolar utilizando un medio tan atractivo como puede ser la radio, consiguiendo que sus trabajos y colaboraciones sean escuchados por sus familiares, amigos etc..¹

Muestra interesante del tratamiento de nuevos espacios para la educación que viéndolo desde una perspectiva artística, se podría calificar de intervención sonora en torno a la educación.

“Desinteresarse de todo lo exterior es imposible, razonablemente, cuando se tiene ya una existencia construida con interrelaciones. Basta recordar el «verdadero carácter» de todo ello, y buscar el equilibrio en lo interior. Pero no como plenitud de sentido, ni como lugar donde lo universal refluye o coexiste, sino como la pura nada.”

Del no mundo, Juan-Eduardo Cirlot

El silencio como vacío /página en blanco

¹ Según nos cuentan en las páginas del artículo publicado en Comunicar, Marzo nº10, 1998, colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación, Andalucía, España.

El punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio. El punto geométrico encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa SILENCIO. En su permanente cambio, los tonos y velocidades de los ruidos envuelven al hombre, ascienden vertiginosamente y caen de pronto paralizados.

Cada fenómeno puede ser experimentado de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino ligados al fenómeno y determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades.¹

3 Formas de silencio	—————→	Palabras	—————→	virtud
	—————→	Deseos	—————→	quietud
	—————→	Pensamiento	—————→	interior

Análisis del texto dentro de otro texto en los nuevos formatos y medios, textos usando el programa Word, nos dejan a la luz un análisis del mismo texto que estamos escribiendo, dándonos todas sus propiedades en cada momento.

¹ Fidel Moccio, *El taller de terapias expresivas*, ed. Paidós. México. Buenos Aires. Barcelona. 1991.
Fidel Moccio, E. Pavlovsky, C. Barrera, M. Berlín, Martínez Bouquet. "Sensitivity Training": *¿Mistificación o Compromiso?* *Cuadernos de Psicología Concreta*. nº4. Bs.As. 1972.
Consultar Capítulo sobre el punto que hace Kandinsky en su libro, punto y línea sobre el plano. Ed. Labor. pp 21-54.

Se recomienda como ejercicio para descubrir nuevos vacíos y campos que nos deja la tecnología bajo un análisis crítico para poder entender cómo los nuevos medios nos influyen en cada paso en la escultura contemporánea. Nuevos procedimientos de ensayo y espacios que amplían las visiones de los artistas.

PASOS

- 1.- ver
- 2.- Mostrar marcas originales
- 3.-Revisiones

Se encuentra en la **barra de herramientas** del programa y analiza cualquier texto que se use en ese momento.

El mismo programa nos analiza esos espacios vacíos mediante un análisis sintáctico y semántico.

HACER VISIBLE LO INVISIBLE

EL SONIDO QUE OCUPA ESPACIO

¿COMO LLAMARLO?

LA PRESENCIA DEL SONIDO CREANDO UN LUGAR

PROPIO

LO INVISILBLE.....VISIBLE...

LOS SILENCIOS-----LOS NUDOS DEL SILENCIO

¿VACIO?

```

graph TD
    A[Eliminado: ¿] --> B[Con formato]
    B --> C[Eliminado: REFLEXIONES: ¿]
    C --> D[Con formato]
    D --> E[Eliminado: PEDRO, 14/04/2006 ¿SA:]
    E --> F[Con formato]
    F --> G[Eliminado: SILENCIO =]
    G --> H[Con formato]
    H --> I[Eliminado: RUIDOS =]
    I --> J[Con formato]
    J --> K[Eliminado: RUIDO= LLENA...]
    K --> L[Con formato]
    L --> M[Eliminado: LA NATURAL...]
    M --> N[...]
  
```

Páginas del final y principio, cuando una cinta de “caset” (aunque hoy en día no se usen mucho), se estropea, interferencias de las cadenas de televisión...un sin fin de páginas en blanco podemos señalar...

Cuando cogemos un libro nos fijamos en la portada, en su título que es como mirar la dirección del portal de una dirección a la que tienes que ir que aún desconoces, al abrirlo echamos un vistazo general a las páginas, leemos la contraportada, Índice, prologo o prefacio. Pero nos encontramos muchas veces páginas en blanco, páginas que nos llevan de un lado a otro, que unen la contraportada con la página de los datos de la editorial, iguales de importantes a la hora de componer que cualquiera de las escritas en los distintos capítulos.

“Tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.”¹

¹ Descripción que hace George Perece, *Especies de espacios*, ed. Montesinos, p140. Curiosamente es la última hoja del libro anterior a la que hace alusión del repertorio de algunas palabras utilizadas en esta obra. Igualmente interesante si lo tomamos como un nuevo capítulo de la obra, donde se nos muestran miles de espacios nuevos donde poder mirar.

LO DEMÁS ES SILENCIO, *Silent Movie*¹, darle a una instalación el nombre de algo que jamás ha existido es seguramente menos inocente de lo que cabría imaginar. El cine silencioso, nunca existió como tal, excepto quizás al principio de todo, en las cinematecas, o cuando el pianista cogía la gripe. Solía haber un pianista, y pronto aparecía la orquesta, después el Wurlitzer,...

– El sueño de una noche de verano..... Wings (las batallas aéreas)

– Los predulios de Liszt..... Ben Hur

El pianista. El *tapeur* como dicen los rusos, del francés *taper* (golpear, aporrear), acuñando así un término, que, curiosamente, no existe en francés puro, sino solamente en argot y que significa sableador. Términos inexistentes.

¹ Chris Marker, en su video instalación *Silent Movie*, Extractos del texto sobre su video– instalación en el *espai d'art contemporani* de Castelló.

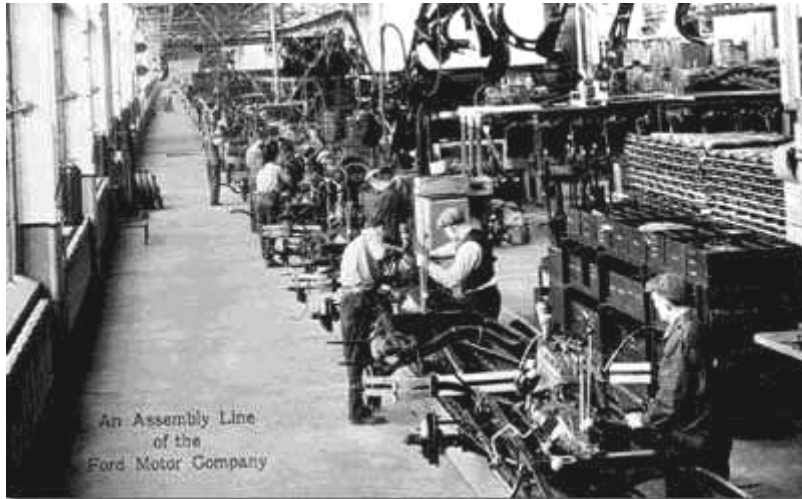


Lámina 221: "*Principios de Administración Científica*" que Taylor expuso en 1911 después de muchos años de investigación sobre el mundo del trabajo.

La película *Tiempos Modernos* constituye una crítica a la sociedad del momento, al fordismo y el taylorismo, bases de la organización empresarial e industrial del momento. Una crítica social a los tiempos que se estaban viviendo, tras la mirada de uno de los trabajadores de una fábrica.



Lámina 222: Fotogramas de la película *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936

En el que irrumpe el silencio con improvisadas palabras cantadas sin sentido, venciendo el propio significado de las mismas, con un extraordinario comienzo del “arte-del ruido”.



Lámina 223: Fotograma de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936

Como si todo lo que tiene relación con el extraño concepto de “*Silent movie*” fuera golpeado, no por un *tapeur*, sino por una especie de antimateria cinematográfica. Tiempos de silencio...Había sin embargo bastante menos silencio en un cine de los años veinte que, digamos en tiempos de Antonioni.

La películas mudas, no eran del todo así, ya que la gente de las salas hablaba, y se hablaba incluso sólo al leer muchos de los subtítulos de las mismas.



Lámina 224: Fotogramas de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936

El no decir palabras implica un gran sentido del sonido, un no-sonido no implica que no se produzca una transmisión de estímulos sonoros al espectador.

“Qué pocos sabemos disfrutar de eso don universal que es el silencio” Charles Chaplin



Lámina 225: Fotogramas de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936



Lámina 226: Fotograma “al aumentar la velocidad del trabajo de la fábrica”, de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936



Lámina 227: Escena final de la película *El gran dictador*, Chaplin, al final de los 50

El artista lanza un enfático discurso, durante el cual sólo aparece la cara del actor, palabras que nos dejan mudos, hoy en día tan aplicables a nuestras “vidas modernas”, impresionante década tras década, una voz en off, un grito que no mancha la escena muda, sus primeras palabras que se pueden entender claramente.



Lámina 228: Escena final de la película *El gran dictador*, Chaplin, al final de los 50

5.1.2 Crear para presentar – delimitar la nada misma

Este tipo de obras que juegan con la nada, el vacío o el vaciamiento, pero también con la desaparición u ocultación de lo que hay para ver, no son, ni mucho menos, nuevas, sino que se han desarrollado con profusión a lo largo del siglo XX. El espacio surge de las paredes, del suelo, la propia habitación ya nos habla de la pieza.

Una línea horizontal trazada con un bolígrafo azul sobre papel de seda blanco. El concepto de esta obra dadá¹, invitaba al espectador a leer la historia del arte con tal sentido de la perspectiva que la historia finalmente se sobreponía a sí misma y se convertía en una ilegible raya horizontal.²

El vacío (1957–1962)– realizado por el francés Yves Klein: otra galería vacía, pintada totalmente de blanco, en la que tampoco había nada expuesto, nada para ver. Un déjà-vu, o más bien, un déjà-non vu.

¹ Antoni Llena es artista plástico y autor del libro *La gana de l'artista* (Edicions 62). Algunas de sus obras pueden verse actualmente en la muestra *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España*, en el Museo Reina Sofía de Madrid

² En francés, la palabra *dada* significa caballito de madera, entrañable objeto éste sobre el que Gauguin –otro artista nostálgico fascinado por los orígenes– pronunció las famosas palabras que fueron la mecha con la que las sensibilidades dadaístas prendieron fuego: "A menudo me remonté en el tiempo, más que a los caballos del Partenón, al *dada* de mi infancia, a mi buen caballito de madera". En rumano *dadá* significa "sí, sí", y justamente el artista rumano Tristan Tzara no quería negarle nada al arte, ni a la vida.

Si se mira de cerca la historia del arte contemporáneo, se encontrarán numerosos ejemplos de obras que –consciente o inconscientemente– utilizan este proceder: por la ceguera hacia la nada.

Una estrategia de reducción, pero también de vaciamiento. Frente a las técnicas de las que habla Freud al analizar el Moisés de Miguel Ángel (per via de porre y per via de levare), Malevich, como también hace Duchamp, parece instaurar una nueva: per via de vuotare. Vaciar, en el caso de Duchamp, de significado el objeto, vaciarlo de real: dar un menos de objeto; y en el caso de Malevich, vaciar la pintura de pintura, vaciarla de ficción: dar un menos de arte.

Esta es la estrategia primigenia: la creación de un vacío, y la de un marco donde poder presentar el vacío.

¿Vaciar, por tanto; vaciar para crear?

O ¿crear para vaciar?

Encontramos algunos ejemplos de artistas que han tratado estos temas:

*“Sólo la sombra Sabe los secretos de las casas cerradas,
sólo el viento rechazado y en el techo la luna que florece. Ahora,
hasta luego, ventana, puerta, fuego, agua que hierve, muro.
Hasta luego, hasta luego, cocina, hasta cuando volvamos
y el reloj sobre la puerta otra vez continúe palpitando
con su viejo corazón y sus dos flechas inútiles clavadas en el
tiempo”.¹*

Agujero negro, agujero blanco, bajo la tierra un hormiguero,
con dos salidas y una entrada, tabique tirado de la pared para
poder construir de nuevo, ventana que nos deja ver qué se
oculta detrás o que se quiere mostrar, ojos que se cierran y
abren si hay cierta oscuridad o claridad. Entre las nubes cuando
se hace hueco el sol, o lluvia tupida que tapa nuestro entorno y
entre ellos se abre camino el sol. Haciendo un agujero en el
cielo, espacios diversos y llenos en cada uno miles de agujeros,
rotos en un pantalón o simplemente el orificio por donde brazos,
cabeza y pies entran para tomar cuerpo.

¹ Oda a la Casa Abandonada, Pablo Neruda, nació en Chile 1904. nombre literario de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto. poeta. en agosto de 1940 llegó a México como cónsul de Chile. aquí editó la revista Araucaria (1941), escribió y publicó “Un canto para Bolívar “ (1941), “América, no invoco tu nombre en vano” (1942) y poemas referidos a México y lo mexicano, lo mismo que a figuras como Mina, Juárez, Zapata, Silvestre Revueltas y Tina Modotti; la Universidad Nicolaita le otorgó el doctorado honoris causa en 1943.

¿ALGO O NADA? ¿ROPA DOBLADA-ROPA PUESTA?

Una percha dentro del armario sin nada, podría ser una descripción del vacío interior, o recuerdo de que hubo alguna vez, algo en ese lugar, memoria, lugar del pasado o lugar del presente, llenado así ese rincón encontrado.

¿Vacío?

¿CAJA VACÍA?

Podemos decir entonces que CAJA VACÍA = Nada-Pensar-Idea-Alrededor-Agujero-Algo-Función-Destino-Mirada-Necesidad-Ausencia-Excedente

Nos referimos a caja como todos los objetos que sirven fundamentalmente para guardar o contener algo, símbolo femenino, que puede referirse al inconsciente al mismo cuerpo materno. Objetos de forma no esférica, que son simbólicos de totalidad y principio espiritual.¹

¹ Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, ed. siruela.S.A, 1997 p 192.

Este vacío central no excluía al centro, sino que por el contrario evidenciaba que ese punto vacío de materia era el punto principal de la escultura del cual manaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se quería evidenciar. En algunas de las esculturas figurativas la condición simbólica de fuente energética que tenía el vacío central es más evidente aún, recordamos, por ejemplo, las maternidades de Henry Moore, en las que un hueco representa al vientre de la madre.¹



Lámina 229 : Henry Moore, mujer recostada (1963-1964)

¹ Maderuelo, op.cit., pp58-66

Moore, por ejemplo no acepta la separación cartesiana de espíritu y cuerpo y no comprende como a través de la extensión pueda abarcarse tanto el cuerpo, que es materia, como al espíritu con la impenetrabilidad que establece el cuerpo y la penetrabilidad que posee el espíritu y que permite que este coexista con el cuerpo. Figura recostada en tres piezas: vestida.

El carácter “material” de los términos empleados, es decir la dureza, solidez, densidad, impenetrabilidad ya hablan de un paso de la concepción del espacio desde un modelo abstracto desarrollado en la antigüedad con líneas y planos como límites continentes a un modelo tridimensional e incluso con cualidades de composición específica que nos permite pensar ya en una anticipación a una mecánica de los materiales, ya en una hidráulica o una dinámica del espacio.¹

Búsqueda de formas capaces de romper con la estatuaria tradicional y académica del ochocientos, formas que encuentra – también en esto de manera similar a otros muchos artistas– en

¹ Alexandre Koyré, *Del Mundo Cerrado Al Universo Infinito*, 1957. Siglo XXI editores de España, S.A., Madrid. 1979. Alexandre señala el concepto de infinitud del universo, sobre todo en las especulaciones de los atomistas, de Epicuro, de Lucrecia o de Diógenes Laercio, no debe olvidarse que dichas corrientes de pensamiento fueron rechazadas en su momento, por lo cual si bien no fueron completamente olvidadas si fueron desautorizadas por los pensadores medievales.

el arte primitivo, las tallas africanas, las tumbas etruscas, la escultura precolombina, etc.¹

Moore no cumple ninguno de los programas de la vanguardia, y aunque asiste a algunas exposiciones surrealistas, aunque sus contactos estilísticos con Arp parecen bastante convincentes, su estatuaria no responde a movimiento alguno ni se debe, tampoco, a exotismo alguno.



Lámina 230 : *Figura yacente*, Moore, ,1938

¹ El arte de Moore está ligado al nacimiento y desarrollo del arte de vanguardia en Inglaterra, a la configuración de una nueva cultura artística y poética que, en el caso de las artes plásticas, tanto debe a hombres como Roger Fry y Clive Bell (...).



Lámina 231 : *Forma cuadrada con corte*, Moore, 1969-70

No hay posibilidad de interpretar a Moore en clave surrealista, expresionista o cubista, aunque posea algunos rasgos de todos esos movimientos. No hay posibilidad de valorarlo como un ecléctico ni tampoco reintroducirlo en ismo alguno a partir de una clave psicologista.

Pero en nuestro proceso sobre el vacío en la escultura es una figura que necesitamos nombrar para poder proseguir con una mirada mas abierta en nuestro proceso lleno de interrogantes.

Es cierto que muchas de sus formas poseen una configuración organicista que alentaría ese tipo de disquisiciones, otras nos ponen ante verdaderos tótems de estricta contemporaneidad en su primitivismo, algunas parecen indicarnos la escultura minoica..., pero todos éstos no son sino auxiliares de los que Moore se sirve, de los que parte, no a los que llega.(...)

¿Cuál es la relación entre la figura humana y el volumen?
¿Cómo definir la figura humana en y por el volumen?

Moore tantea y estudia el comportamiento del volumen y el espacio, el espacio en que está el volumen, el espacio que perfora la masa, la dirección que el material –como si gozara de vida– indica, la relación entre las masas, la continuidad y el acoplamiento, la monumentalidad (...) La observación de elementos naturales que coleccionaba (huesos, guijarros, troncos, caparazones...) le sirve de inspiración y le revela la asimetría como principio dinámico. Su interés por la continuidad de las formas muy pronto le lleva a experimentar con la masa

horadada, a partir de la cual renovará la relación entre la escultura y el espacio circundante.¹

"Todo arte -afirma Moore- es abstracto en cierta medida. Rechazar la abstracción o la realidad es no comprender la naturaleza del arte (...) En lo que a mí respecta, no puedo separar una escultura de lo viviente. Las formas que se ven en la naturaleza, la figura humana o los árboles se hallan mezcladas con mi escultura, e intervienen en ella en tanto que elementos de vida".

Esta ósmosis entre representación humana y comprensión de las formas orgánicas será llevada a cabo por Moore esencialmente a través del tema de la figura extendida o en reposo, que prefiere a todas las demás y que le sirve de pretexto en sus construcciones más audaces:

"Existen tres posturas fundamentales de la figura humana: de pie, sentada, tendida (...) De las tres posturas, la posición extendida es la que da más libertad desde el punto de vista de la composición y del espacio. La figura sentada tiene que estar

¹ Bozal, V (y otros) (1992), *La escultura*. Tomo 2 de la Historia del Arte. Barcelona. Carroggio S.A. de Ediciones, pàg. 251-254.

*sentada sobre algo. No puede separarse de su pedestal. Una figura tendida puede colocarse sobre cualquier superficie. Es, a la vez, libre y estable."*¹

"Me he dado cuenta de la ventaja que representaba una composición en dos partes separadas, para establecer la relación entre figura y paisaje. Las rodillas y los pechos son montañas. Una vez separadas las dos partes, es imposible pensar que se trata de una figura realista, lo cual –por consiguiente– justifica que se lleve a cabo como un paisaje o un peñasco. Se puede adivinar cómo será una única figura. En el caso de una figura en dos piezas, empero, la sorpresa es mucho más grande, ofrece perspectivas inesperadas (...). El punto de vista frontal no permite predecir el punto de vista desde atrás. Cuando se gira alrededor de la obra, las dos partes coinciden en parte o bien se separan, existe un espacio entre ellas. La escultura es como un viaje. Al regreso, se posee un punto de vista diferente. El mundo tridimensional está lleno de sorpresas..."²

¹ A. Le Normand-Romain, A. Pinget, R. Hohl, B. Rose i J-L. Daval (1996), *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Barcelona. Carroggio S.A. de Ediciones, pàg. 199-201.

² Henry Moore (1981). Catálogo. Madrid. Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro.

Las figuras geométricas, cuanto más simples son, corresponden mejor al orden ideal de las ideas de carácter matemático. Su propia naturaleza inmaterial, su posibilidad de ser pensadas sin tener que asignarles ningún material ni ninguna escala determinada. un cubo es un conjunto de aristas virtuales – consiguen que nuestro cerebro no les asigne ninguna función representativa o , mejor dicho, les asigne la función de representar ese mundo matemático inmaterial, ese orden superior a la materia.

Una de las características más evidentes del “minimal art” es su determinante carácter geométrico o el uso de lo que los propios minimalistas han dado en llamar “geometría primaria”, esto es el recurso a geometrías que parten de las figuras más elementales, y muy concretamente del cuadrado.¹

Si consultamos una definición según la real academia de la lengua española;

Cuadrado = (Del lat. quadrātus).

1. adj. Dicho de una figura plana: Cerrada por cuatro líneas rectas iguales que forman otros tantos ángulos rectos.

¹ Maderuelo, op, cit., pp.42-.46.

2. adj. Dicho de un cuerpo prismático: De sección cuadrada.
3. adj. Perfecto, cabal.
4. adj. Se dice de las medidas de superficie para indicar que equivalen a la superficie de un cuadrado cuyo lado tenga la longitud correspondiente. Metro cuadrado, pie cuadrado
5. m. Regla prismática de sección cuadrada que sirve para rayar con igualdad el papel.

Donald Jud, en febrero de 1965 declaró:

“Supongo que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no-naturalísticos y no-expresivos (...)”¹

Estos presupuestos de sencillez se encuentran unidos a toda una serie de valores relacionados con la noción de orden, por un lado, y con la voluntad de que la obra no caiga en la representación de algo que no es.

¹ Citado por Tuchman, Phyllis: “reflexiones sobre Minimal Art”, en *Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981. sp.

“Los minimalistas introdujeron el cubo epistemológico; se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Querían desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas. Conjugando el cubo al infinito, transmitieron una impresión de equilibrio perfecto y produjeron una simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rígidamente tramado”.¹

Todo empezó en la playa de Orio. "De muy niño":

“Mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte inferior. Solía ocultar-me en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero ¿de qué quería protegerme? Desde niño sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo- como negación suprema- de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena (...) era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que

¹ Suzi Gablik resume así el alcance de esta entronización de la figura cúbica. “Minimalismo”, en Stangos, Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Madrid ed. alianza, 1986, p.202.

penetraba para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos los hombres y nos acerca de algún modo a uno de estos tres caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. Que son tres disciplinas, podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios”.¹

La influencia de Oteiza está presente en casi toda la escultura contemporánea española, marcó una época de oro de la escultura española. Junto con Eduardo Chillida.²

Oteiza ha construido todo su pensamiento y su obra en torno a ese vacío, protector de la angustia y la muerte, por eso desocupó progresivamente la piedra cúbica y la cilíndrica el vacío lo que cuenta verdaderamente en su obra, el espacio-energía convertido en materia escultórica.³

¹ Escribió Oteiza en Quosque Tandem...

² Vivieron peleados más de 40 años, hicieron las paces antes de sus muertes, ahora sus obras descansan juntas en la costa de San Sebastián. Su “construcción vacía” junto al “peine de los Vientos”.

³ En la fecunda Argentina de aquellos años, y en Chile, Perú y México, el joven vasco se empapó del cubismo y el constructivismo; bebió en las culturas arcaicas primitivas y en las vanguardias; admiró profundamente a Malevich y Mondrian, a Cézanne y Gauguin; asistió al fin de la aventura vanguardista, anunciada con el suicidio de Maiakovski, quizá su poeta preferido; descubrió la escultura geométrica; vivió la incertidumbre que en el horizonte de la guerra envolvió a Rothko, Moore, Reinhardt, Giacometti y tantos otros.



Lámina 232 : Oteiza, *Caja metafísica*, 1958

“La ruta de escape era el agujero entre las rocas, la abertura visual, la ventana que le permitía ver el exterior. Ésas fueron sus primeras cajas metafísicas. Si, hay una gran contradicción. Como en Magritte cuando pinta pájaros vegetales con las raíces aprisionadas en la tierra.”¹

¹ Según uno de sus amigos íntimos, el porqué se ocultaba en esos hoyos Oteiza. Consultar entrevista realizada por José Luis Barbería .Semanal del País.

A ese encuentro estético buscado por las vanguardias de la época como reacción a la industrialización, la masificación, a la nostalgia por los tiempos pretéritos en los que el hombre y su entorno cósmico formaban la unidad primordial, Oteiza añadió la comunión metafísica y religiosa con el pasado, la búsqueda de la nada mística, un estado de gracia que debía de curar la angustia existencial y permitir recuperar la representación abstracta de Dios.

“Yo soy ateo religioso, todo hombre es religioso por naturaleza”, sostiene el artista. Oteiza se embarcó en la teoría de que el vasco, pretendido único preindoeuropeo, conserva la impronta de un estilo vital, fluido, confiado, libre de la angustia metafísica. Para Oteiza, el salto al neolítico –*“miro hacia delante, pero retrocedo, camino hacia atrás”*–no es tan gigantesco.

“Lleva al espectador desde la oscuridad, hacia la luz; desde el espacio agobiante que rodeaba a Oteiza en el principio de su obra, hasta los grandes espacios vacíos del final. De lo lleno, al vacío, y del ruido hacia la calma”.¹

¹ Palabras de uno de los comisarios de la exposición realizada en el Reina Sofía la primera gran retrospectiva del escultor vasco. El 30 de Mayo del 2005.



Lámina 233 : Oteiza, *Desocupación de la esfera*, 1957

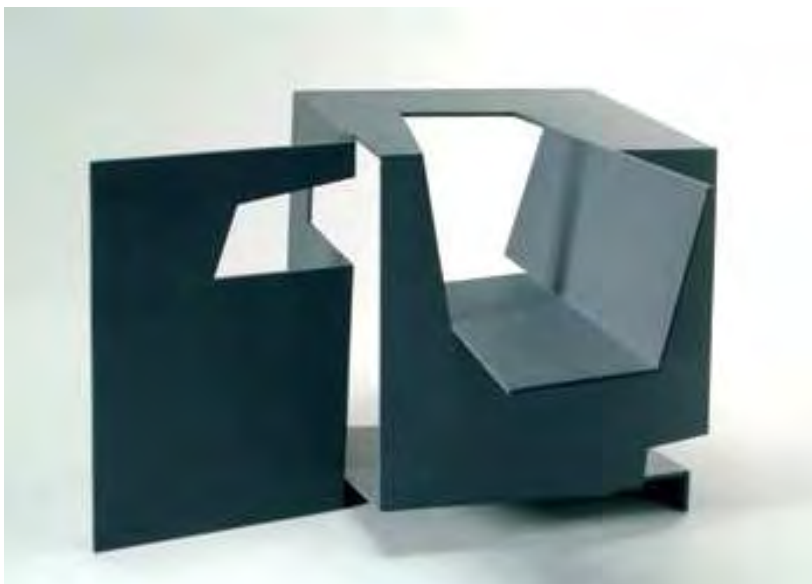


Lámina 234 : Oteiza, *Homenaje a Mallarmé*, 1958



Lámina 235 : Oteiza, Homenaje a Malevitch, 1957

¿Los espacios no se limitarán oponiéndose, allí donde se ciñe un
Dentro opuesto a un Fuera?

Durante 1967 y 1968 se dedicó a explorar una lista de verbos, como "salpicar", "enrollar", "apoyar", "cortar" y "doblar", que describen muchos de los procesos utilizados por el artista a lo largo de su carrera.¹

¹ Durante las dos últimas décadas Serra ha realizado principalmente obras a gran escala, pensadas para un lugar específico, que crean un diálogo con un determinado entorno arquitectónico, urbano o paisajista y al hacerlo redefinen ese espacio y la percepción que el espectador tiene del mismo. Esta exposición presenta Torqued Ellipses (Torsiones elípticas), las últimas reflexiones de Serra sobre la fisicalidad del espacio y la naturaleza de la escultura.

Con su obra, hoy en día icónica, One Ton Prop (House of Cards) [Apeo de una tonelada (Castillo de naipes)] formada por cuatro planchas de plomo que mantienen la verticalidad por la fuerza de su propio peso al apoyarse unas sobre otras, Serra empezó a interesarse por la naturaleza tectónica de la escultura. Al igual que con las obras que reflejaban el proceso de su creación, seguía siendo visible la naturaleza de su construcción. En su serie de obras de apeos, Serra hizo patentes los principios del equilibrio y la gravedad y su papel elemental en la producción escultórica.



Lámina 236: R.Serra, "Cuadrado de esquina izquierda a esquina"

A pesar de la flexibilidad del plomo y de su gran peso, estas obras están llenas de tensión; la aparente inestabilidad de los elementos crea un conflicto entre el miedo a que se derrumbe la pieza y la comprensión de las leyes de la física.

Interés por una experiencia perceptual contingente al movimiento a través del espacio y el tiempo y, en palabras de Serra, al "recuerdo y la anticipación", surgió al conocer el artista los jardines Zen de Kyoto durante una visita a Japón de seis semanas en 1970: en el jardín Zen no existe una perspectiva fija. La influencia de este viaje fue evidente en muchas de sus obras posteriores, incluidas las que se presentan aquí, cuya perspectiva exterior no da ninguna pista sobre la forma interior.

Aunque hasta ahora la “fisicalidad” del espacio ha sido una preocupación constante para el artista, en estas nuevas obras el espacio se convierte en su material. Para expresarlo en palabras de Serra:

"En la mayoría de las obras anteriores a Torsiones elípticas, yo conformaba el espacio entre el material que estaba manipulando, y me centraba en la medida y colocación de la obra en relación con un contexto dado. En estas obras, por el contrario, empecé con el vacío, es decir, empecé con el espacio, empecé de dentro

hacia fuera, no de fuera hacia dentro, para poder encontrar la piel".¹

El diseño de las piezas que el artista llama "receptáculos" está basado en dos elipses perfectas e idénticas que se solapan en un ángulo. El acero se curva para actuar como una piel que encierra los vacíos elípticos y que gira a medida que va ascendiendo desde la elipse inferior a la superior. Los planos curvos del acero se inclinan hacia adentro y hacia afuera en un continuo, creando una forma no vista antes en arquitectura ni en escultura. En realidad, no existe en la estructura ninguna línea vertical perceptible. Estas nuevas formas parecen desafiar la gravedad y la lógica, haciendo que el acero sólido parezca tan maleable como el fieltro. Cambiando inesperadamente a medida que el espectador se mueve por dentro y fuera de ellas, estas esculturas crean experiencias sorprendentes de espacio y equilibrio provocando una sensación vertiginosa de acero sólido y espacio en movimiento.²

¹ Serra concibió en parte esta serie a raíz de una visita a San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini en Roma, cuya cúpula elíptica asciende desde el espacio central de la iglesia como un cilindro oval. Serra se vio impulsado a explorar cómo esta forma podría doblarse hacia adentro sobre sí misma. Para resolver el problema, el artista y un ayudante hicieron maquetas utilizando dos elipses de madera pequeñas unidas mediante una clavija y que a continuación envolvieron en una única plancha de plomo.

² Exposición ha sido organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Lynne Cooke y Michael Govan. "Interview with Richard Serra", en Richard Serra: Torqued Elipses (Nueva York: Dia Center for the Arts, 1997), p.13. Las torsiones elípticas se muestran junto con Snake (Serpiente), Cor-Ten Steel, una obra que el artista hizo específicamente para el Museo Guggenheim Bilbao. Formada por tres curvas serpenteantes de acero y compuesta por seis secciones (dos por curva).

El plano, la línea o el borde se desvían totalmente de la vertical según la estructura diferente de cada pieza y en consecuencia, las sensaciones. Son absolutamente distintas, dramáticas y tensas en unos casos, flexibles en otros.



Lámina 237 : Serra, Greenpoint, 1988

En este sentido, las ocho piezas monumentales que componen *La materia del tiempo*, con su imponente masividad de acero, se asientan, en sucesión recorrible y penetrable, no sólo en un dramático equilibrio, sino que lo hacen basándose en los más atrevidos juegos curvilíneos, de tal manera que "caen" sin frustrar su aérea movilidad: son como una flota de acorazados bailando un vals en medio del océano. Más: la profunda

espacialidad que dimana de estas pesantes estructuras elípticas, que, abordada desde las alturas, nos dan la sensación de un oleaje encadenado, nos introducen, al pie de su base, en un laberinto de pasillos ondulantes, cuyo recorrido trastoca y revuelve nuestra percepción. De esta manera, se puede afirmar, tras vivir esta experiencia, que la materia del tiempo es el espacio, pero, asimismo, que la materia del espacio es el tiempo.¹

El propio Serra nos ha explicado con admirable claridad la génesis de este grupo de móviles moles eruptivas, recordando el valor que tuvo para él la revisión de la elipse contraída de San Carlo alle Quattro Fontane, del barroco Francesco Borromini, a partir de la cual surgió la innovadora forma de la pieza titulada Torsión elíptica (2003-2004), cuya extraña e imponente belleza no sólo es en sí misma de fascinante complejidad, sino que establece la diferencia entre arquitectura y escultura, entre la inteligencia estructural recubierta y ornamentada con una nítida separación entre el dentro y el fuera, y sin que ésta tenga lugar; es decir: cuando todas las fuerzas trabajan en lo mismo, porque son lo mismo, y, siéndolo, se nos revelan como puras formas, aunque las veamos desde el interior o el exterior.

¹ Francisco calvo serraller ,babelia - 04-06-2005 Richard Serra,'la materia del tiempo'

"Mucha gente suele buscar en mis esculturas una relación con lo trascendente. Yo, no. No me relaciono con la noción de lo sublime" ¹



Lámina 238 : Serra, *Torqued Elipses*, 1993

"La experiencia sólo ocurre a partir de la forma. Por eso tiene que ser muy bien concebida. Cuando uno experimenta la forma, no la experimenta en su totalidad porque no hay manera de registrarla completamente como imagen. El potencial de la pieza está trabajado hasta el milímetro en tanto estructura de la forma".²

¹ Señala el propio Serra durante la entrevista realizada por FIETTA JARQUE, *La trasgresión sigue siendo necesaria en el arte*. BABELIA – 04-06-2005

² Respuesta que da Serra cuando le recuerdan si le interesaba menos la forma que la experiencia que ésta proporciona al espectador.

“Yo no soy un matemático, no me paso la vida leyendo libros de matemáticas. Pero, por otro lado, siempre me ha interesado la topología, me interesan las superficies y su dirección. Y recientemente, hay una persona doctorada en topología que viene cada pocas semanas a charlar un poco con nosotros sobre temas teóricos, aunque no necesariamente sobre su aplicación. Se trata de mantener una relación activa y actualizada respecto a un campo del conocimiento útil para mi trabajo, sin ir a conferencias o clases”.¹



Lámina 239 : Serra, *T- Junction*, 1999

¹ Respuesta ante la pregunta: ¿La geometría ha sido siempre una de sus pasiones?

“En obras de 1972, las que presenté en la Documenta tituladas Circuit, permitían caminar en su interior. Es algo que he venido haciendo desde hace tiempo y sucede también con las piezas más recientes de formas curvadas que parecen llevarte al interior de naves, de barcos, no de espacios arquitectónicos. El contenedor se ha trasladado de la arquitectura a la escultura misma”.¹



Lámina 240 : Serra, *Castillo de naipes* (1968-69)

Comparaba la arquitectura y la experiencia cronológica que producen sus espacios, las considera dentro de un tiempo narrativo.

¹ P. Su trabajo siempre ha estado emparentado con un lenguaje de formas minimalistas. Últimamente, además, sus esculturas se han hecho penetrables.

Pero pienso que sus esculturas tienen que ver más con una experiencia poética del tiempo, más íntima, interior. Serra afirma que hay un tiempo personal, un tiempo psicológico, un tiempo subjetivo, emocional que es distinto al tiempo de la arquitectura y al del urbanismo. No es un tiempo narrativo, sino todo lo contrario: es antinarrativo. No es un tiempo cronológico. Es un tiempo en el que tu experiencia está dentro de ti mismo, en tu deseo de participar en este movimiento hacia el interior de un espacio. Le interesan las iglesias románicas y cómo retienen el volumen.



Lámina 241 : Serra, Trip Hammer, 1998

En cuanto a los arquitectos contemporáneos, Tadao Ando ha trabajado el efecto de luz y volumen. Hay algunos arquitectos que le han dado claves sobre la manera de contener el espacio. Pero no recurre de primeras a la arquitectura en busca de ideas, sucede simplemente que le atrae su naturaleza y de vez en cuando le resulta útil de una manera que puedo aplicar a mi escultura.

Carl Andre con sus piezas de suelo, adelgazando la superficie de la escultura, que, ahora, vencida -dejada vencer- por la gravedad, se "expande" y rompe por completo la lógica vertical del monumento.



Lámina 242 : Carl Andre, *Fall*, New York, 1968



Lámina 243 : Carl Andre, *Cuadrado de cobre*, 1967



Lámina 244 : Julian Opie, *¿escultura?*

Esta habitación fue ocupada por aquellos que lo decidieron voluntariamente. No obstante la permanencia en su interior fue decidida por un guarda aleatoriamente y sin conocimiento del interno. Este debía dejar todas sus pertenencias bajo custodia y aceptar las regulaciones de la pieza firmando un contrato. La duración del encierro podía variar desde media hora hasta cuatro horas.

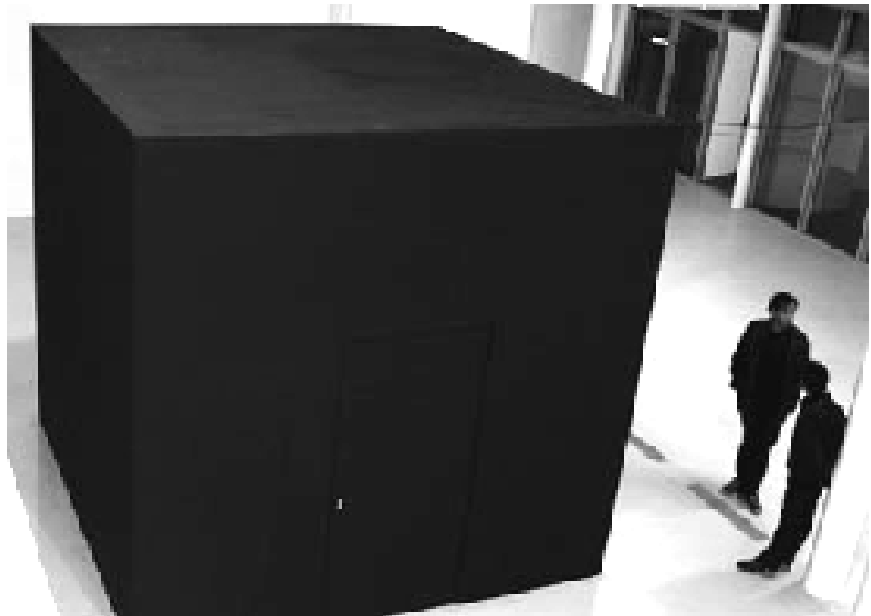


Lámina 245 : Sierra, *Habitación de 9 metros cuadrados*, Francia, 2004

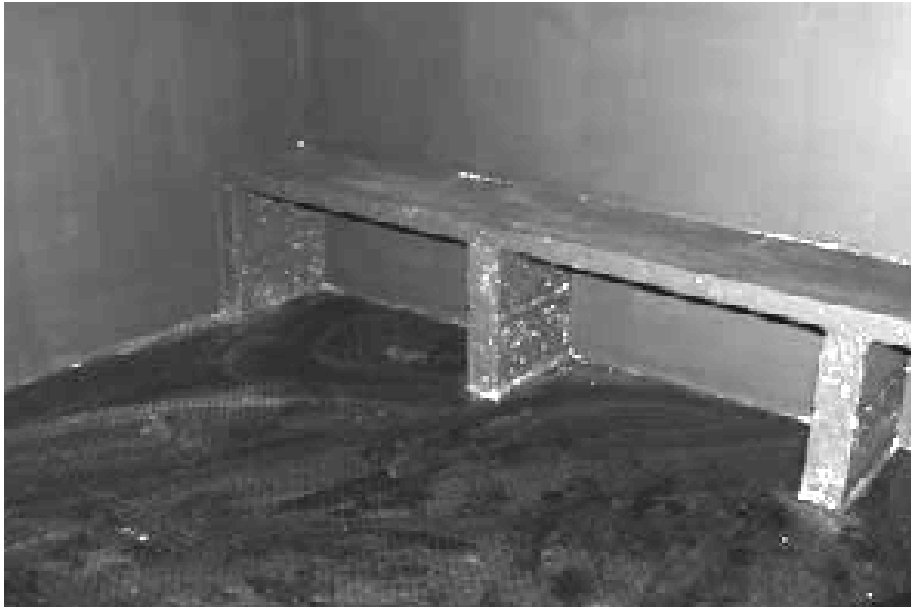


Lámina 246 : Sierra, vista interior de la pieza *Habitación de 9 metros cuadrados*, 2004

Santiago Sierra en algunas de sus obras, como las de la Bienal de Venecia, en las que realiza un doble ocultamiento: en primer lugar, con bolsas de basura, oculta el nombre de España que estaba a la entrada del pabellón, y, en segundo, tapia y oculta, esconde, el pabellón a los visitantes.



Lámina 247 : Sierra, *100 personas escondidas*, 2003

100 desempleados fueron escondidos en diferentes puntos de esta calle por un periodo de 4 horas.



Lámina 248: Sierra, *Espacio cerrado con metal corrugado*, 2002

John Baldessari al cerrar una galería de arte con motivo de la inauguración de su exposición: cerrado por inauguración de exposición.

El gran maestro y pionero de la retórica de la ocultación es Marcel Duchamp. Quizá la obra cumbre de la ocultación sigue siendo *Un ruido secreto* (1916), en la que un objeto –no sabemos cuál– se encuentra enigmáticamente en el centro de una bobina de hilo sujeta por dos pequeñas placas de metal.

Cuando este "readymade asistido" se agita, el pequeño objeto resuena en su interior. La obra es el ruido, el ruido secreto. Pero algo se oculta al ver, el objeto, el pequeño objeto...el objeto que produce la obra. Un objeto misterioso, desconocido incluso por el propio Marcel Duchamp, dado que fue su colega Walter Arensberg quien allí lo colocó.



Lámina 249: Duchamp, *Un ruido secreto*, 1916



Lámina 250: Duchamp, *Aire de Paris*, 1919

Las esculturas de vapor de Robert Morris (1968-69) o el famoso *Aire de Paris* (1919), de Marcel Duchamp, obras en las que opera el duchampiano concepto de lo inframince (infraleve), algo que está ahí, pero que la visión es incapaz de percibir.

En la Entrevista de Catherine David a Paul Virilio efectuada el 30 de noviembre de 1995, Paul Virilio hizo estas declaraciones sobre cómo las tecnologías han afectado a nuestra mirada, gran interrogante que ha sido planteado durante un largo periodo de tiempo, quizás se ha abierto un mundo en el que poder seguir realizando investigaciones de cómo nos afecta, de los nuevos medios de creación, nuevos vacíos de acción.

"El resultado de este nuevo estado de cosas, del predominio de los medios audiovisuales, es la decadencia de la mirada, de la visión directa"

Paul Virilio.¹

Quizá el procedimiento ceguera sea la única forma de resistencia –aunque el propio Virilio parezca haberlo ignorado. De resistencia ante el ciber mundo, ante la sociedad telemática, ante la electrocución de la sociedad. La negación de la mirada, del ver, es una de las pocas escapatorias que quedan al estado de saturación del ojo debido a la sociedad del espectáculo.

¹ Andrea Giunta: "Paul Virilio, una introducción", en Paul Virilio: *El procedimiento silencio*, Barcelona, ed. Paidós, 2001, p. 35.

Y es que parece que ya no queremos –no podemos–ver más: hemos visto demasiado, y ahora hemos devenido ciegos. Ciegos históricos, ciegos por exceso de visión, ciegos por haber mantenido demasiado tiempo los ojos abiertos. Unos ojos que se han colmado de imágenes, tanto que ya no le es posible ver nada. Hoy, más que nunca, somos mancha en un fondo de imágenes. Más que nunca, hoy, se puede decir de nosotros, aunque afirmarlo resulte paradójico en un mundo hipersivible, que tenemos "ojos para no ver".

El procedimiento ceguera, no es una afirmación, sino una reacción. Hablamos de la sociedad actual, con ello se consigue inquietar el ver, puesto que el ojo se angustia, y, al no ver nada, toma conciencia de sí.

Siniestralizar el ver para devolver la mirada; cegar para ver de nuevo –tal es el funcionamiento del procedimiento ceguera.

Cuando se le quita al ojo lo que tiene para ver, de ningún modo se lo mata, sino que, por el contrario, se lo activa: el espectador busca, y cuanto menos hay para ver, más hay para la pulsión.¹

¹ R. Krauss, "The Im/Pulse to See", en H. Foster (Ed.), Vision and Visuality, Dia Art Foundation, New York 1987, pp. 51–78.



Lámina 251: Cecilia Martín, *Las Cabinas de Ssshilencio*, Fib Benicàssim, 2008

Dentro del entorno del propio festival de Benicàssim 2008, se podía encontrar uno con espacios del silencio que contrastaban con la mezcla de sonidos propios de un festival de música. Un lugar para el recogimiento, un “centro de oxígeno” para nuestros sentidos podríamos decir.

En un entorno sonoro el silencio se vuelve una necesidad transitoria, una definición de nuevo lujo. Las Cabinas de

Ssshilencio cobran vida en las antiguas cabinas de teléfono ahora en desuso. Éstas fueron concebidas para aislar del mundanal ruido de la urbe y ofrecer un recodo unipersonal para comunicar y dialogar. Son espacios que se reinventan ahora en espacios interiores de silencio donde se recupera la posición de diálogo para entablar una conversación con la realidad personal de cada uno, escuchando el silencio y llenándolo con nuestro propio ruido.¹

Las Cabinas de Ssshilencio son islas privadas en el espacio público. Paraísos personales para aislarse del ruido, viendo y siendo visto. Estando sin estar. Miradores hacia fuera y hacia dentro.

Llegando a nuestra memoria imágenes de Jose Luis López Vázquez dentro de una cabina, cortometraje *La Cabina* de Antonio Mercero 1972, la invisibilidad ante los demás o una atracción de feria según quien este detrás de ese cristal observando, el transcurso de una historia que aun hoy nos puede dejar helados, no quedando tan atrás en el tiempo, porque sigue estando vigente hoy en día.

¹ Intervención en el territorio de Cecilia Martín, dentro del Fib, festival de Benicàssim 2008, dentro del propio recinto de los conciertos.



Lámina 252: Jose Luis López Vázquez, fotograma de *La Cabina*, Antonio Mercero, 1972



Lámina 253: Jose Luis López Vázquez, fotograma de *La Cabina*, 1972

Se trata, por tanto, de inquietar un ver saturado. Espacios vacíos de la ciudad.



Lámina 254: Jose Luis López Vázquez, fotograma de *La Cabina*, 1972

Aspectos curativos y emancipadores del hecho constructivo inherente en buena parte del trabajo escultórico y de las relaciones de las patologías femeninas con ciertos conceptos que subyacen a nuestra tradición filosófica. ¿Qué construimos las mujeres cuando construimos? ¿En que medida y de qué manera hacer no sólo es hacer una obra sino también llegar a conocerse, forjar una subjetividad, construirse como persona?

Cuando por las mañanas nos levantamos y nos situamos ante una taza de café, nos encontramos mirando el fondo de nuestro interior, un desencuentro continuo o un futuro encuentro cercano.

La escultura está haciendo incursiones en territorios que no son los suyos tradicionales y que van desde los audiovisuales hasta la sociología y desde la biología hasta la matemática. Existe un fuerte componente constructivo, por ejemplo, en la obra de Alice Aycock, Mary Miss, Nancy Holt y Louise Bourgeois. Vivimos en una época en la que se disuelven los límites de los géneros tal y como se entendían antes y se producen toda clase de hibridaciones. Y a este hecho no le falta lógica: una vez que el arte ha abandonado la mimesis, es decir la imitación del mundo, o dicho de otra manera, ha dejado la

representación, se expande y penetra en todos los ámbitos de lo real, sin por ello disolverse en ellos.¹

En nuestra tradición el gran vendaval llega con Nietzsche. Él le da la vuelta a casi todo y – en cuanto al arte y al conocimiento se refiere– cuestiona el estado de cosas vigente y plantea la cuestión de un conocimiento sensual y sensorial:

“El cuerpo debe ser el hilo conductor no solo de la contemplación del hombre sino del mundo. El cuerpo es el fenómeno más rico, que permite una observación más precisa. La fe en el cuerpo es más manifiesta que la fe en el espíritu, por la razón obvia de que somos cuerpo.”

Si la mirada del pensamiento logocéntrico apuntaba hacia el SER, que anhelaba verse reflejado en el espejo de la bella apariencia – de la mujer y del arte – el conocimiento sensual se comprende como caos que excluye toda meta y finalidad y apunta hacia el devenir. Llega a su posición más elevada en el arte porque en él lo sensorial alcanza su cima.

¹ Una forma de entender el yo como persona, distintas maneras de hacer que no se alejan de los artistas ya comentados, otra forma de situarse ante el vacío, distintos materiales distintas formas.

“La plomada tiene una relación estrecha con el deber. Su función consiste en igualar las piedras de una construcción, de hacerlas encajar en una hilada, de evitar desviaciones. Seduce por su humilde dignidad, su rectitud sobria, nada aplastante, simplemente indispensable. Se puede hablar de ella y tejer las asociaciones que este utensilio permite desarrollar. El aprendizaje imaginario afloja la tensión, no la hace desaparecer, pero la relativiza. Despierta la curiosidad, nutre el apetito de significados, sin colmarlo ni frustrarlo, evita tanto lo absoluto como el vacío, indefinidamente”.¹

La plomada como el símbolo de un conocimiento profundizado, preocupado por llegar hacia lo “hondo” y avanzar hacia el “centro”.

Todo el mundo conoce este hilo: se tensa porque la fuerza de atracción de la tierra, manifiesta en el trozo de plomo, tira de él, pero también porque está suspendido del techo.

¹ Metáforas del construir. Hay una reflexión muy pertinente de Julia Kristeva que quiero sacar aquí a colación. J. K. es, como sabrán, una ensayista búlgara que vive en Francia. Es a la vez psicoanalista y ejerce como tal en París. Ejemplo de una identidad a caballo entre idiomas diferentes, mujer extraordinariamente activa que saca un libro aproximadamente cada dos años. En el libro “Lo femenino y lo sagrado”, que es en realidad un epistolario con otra escritora, Catherine Clément concretamente, hace un bellissimo elogio de la plomada. Se conoce que en la época en la que se produjo aquel intercambio epistolar, estaba tratando a una anoréxica y relaciona a esta paciente con la figura de Santa Catalina de Siena, personaje histórico del siglo XIII, cuya biografía – santidad aparte – revela claramente rasgos de anorexia.), le hubiera propuesto acercase a los constructores de las catedrales, sus contemporáneos, y que meditara sobre uno de sus utensilios, tan humilde como derecho: la plomada del albañil. Que meditara sobre ese instrumento, midiera su peso y su función y viniera a contarme lo esencial.....

La rectitud es una tensión entre un punto de anclaje y un peso: la rectitud es una contradicción mantenida, exige lo alto y lo bajo, un techo y un peso. Este hilo nos hace imaginar indefectiblemente la postura erguida, la verticalidad de la columna vertebral. Colocará ladrillo sobre ladrillo, observará el hilo tenso de la plomada y comprenderá según vaya avanzando que construir (una obra) equivale siempre a optar por transformarse.

“Donde transformación significa que el que juega pierde en el juego su identidad, porque quien juega realmente es el propio juego, donde se da la paradoja que una vez iniciada la construcción, lo construido es quien construye”.¹

Espacios descontextualizados de su uso ritual del día a día. Objetos escogidos, “que no son ready-made” “sino contadores” de una historia que pertenece a alguien o a muchos; habla de relaciones en lugares, espacios que viven situaciones y que la retornan a un pasado. Roles, lo cotidiano también, el cada día, el género y su condición de mujer; el de mujer ante todo, el de madre, “la gran madre” como continente de sentimientos, emociones, puentes, como creadora y destructora.

¹ Chantal Maillard recordaba que Gadamer para definir la obra de arte empleaba la expresión transformación en una construcción. Y es que la obra de arte es ese caso tan particular

Cuerpo, exceso y concepto de pecado de una tradición de la que es difícil-imposible desprenderse. Arriesgarse, encontrar o dar forma a las raíces de uno, arrancar al espacio el lugar que será el nuestro, construir, plantar, apropiarse milímetro a milímetro de la “ propia casa”:pertenecer por entero a nuestro pueblo, saber que uno es de la región de Cévenes o de Poiteou. O bien no llevar más que lo puesto , no guardar nada, vivir en el hotel y cambiar a menudo de hotel y de ciudad y de país; hablar, leer indefinidamente cuatro o cinco lenguas ; no sentirse en casa en ninguna parte, pero sentirse bien casi en todos los sitios.¹

Pasajes en el tiempo,”santurarios de lo efímero”; en el espacio, dominio de lo otro, del no lugar, de lo diferente.² Fuera del tiempo continuo, lineal y homogéneo.

Las imágenes nos muestran distintas huellas de la “natura” que nos rodea, entendida “natura” no como simple expresión de naturaleza o paisaje sino como un todo, como todas esas pequeñas cosas, objetos, lo que nos rodea ,ya sea desde el paisaje interno o externo, ya sea las sensaciones que sentimos en nuestro cuerpo, o aquello que nuestros ojos ven.

¹ Perec. Op, cit., p110

² Le Paysan de París, Louis Aragón. Citado en José Jiménez “Extravíos en la ciudad. Conocimiento y experiencia estética de lo moderno” en Francisco Jarauta. ed. Walter Benjamín: tiempo, lenguaje, metrópoli. ed. Arteleku, Bilbao, 1992.Extraído del libro *Pasajes, Actualidad del arte español*. ed. Electa, 1992.

Nos hacen visibles o nos hacen invisibles, la invisibilidad no es la no-existencia de las cosas, sino la no-percepción de ellas, que en algunos instantes captamos por medio de las imágenes –
SONIDO



Lámina 255 : P.R.M, *El no-ser*, 2005

“Se las solía llamar apariencias físicas porque pertenecían a los sólidos. Hoy las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica permite separar fácilmente lo aparente de lo existente. Convierte las apariencias en refracciones, como si

fueran espejismos. (...)En consecuencia, lo existente, el cuerpo, desaparece. Vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías.”

“Ni cuerpos ni necesidad, pues la necesidad es la condición de lo existente. Es lo que hace real a la realidad.”¹

El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apariencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario. Tal vez, simplemente se trataba de estar allí cuando la puerta se abriera sola.

Papel en blanco-hoja en blanco, vacío contemplado que ha dejado “ese algo”, memoria en el papel, borrado pero no en blanco.

Devolvemos las letras al mar, a su lugar de origen, su huella en el papel dejando su rastro ya borrado por la acción del agua salada, enterradas las palabras bajo la tierra sólo nos queda la tinta que hemos guardado en un pequeño bote de fotografías.

¹ John Berger, algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible, libro diferentes ensayos. pp33-37



Lámina 256 : P.R.M, Papel en blanco, 2008

Melodías de la naturaleza – urbana captados en pequeños botes donde solo queda registrado en nuestra mente, por medio de la asociación de ideas, con leer sirena de ambulancia, nuestros recuerdos reproducirán su sonido.



Lámina 257 : Paola Ruiz Moltó, Botes que contienen un no-sonido capturado, 2008

Hacemos visibles las sensaciones, sonidos en la memoria, vacío entre dos puntos, inviernos y veranos vividos, que podemos transmitir con cada sonido recordado y vivido.

Una progresión hacia un sentimiento de vacío cósmico.



Lámina 258: Tere Recarens, dos contenedores cerrados, Barcelona

Una obra inexistente o, al menos, de la que no sabemos su contenido preciso ya que no se pueden abrir los contenedores. Unas cajas inaccesibles al público pueden encerrar el secreto del universo y poseer un contenido sublime...

Unos contenedores en medio de las ramblas de Barcelona, un discurso se articula a partir de un contexto. Lo veremos, en todo caso, dentro de diez años.

“(..)Por las noches se oían los vientos helados recorriendo como un ejército invasor las calles y los patios, sacudiendo las persianas contra los cristales, las puertas contra sus marcos, las ramas de los árboles contra el propio aire agitado. (...)”¹



Lámina 259 : Tere Recarens, Contenedores que se abrirán el 19-03-2014

¹ El escritor escribiendo, sus lugares, sus ritmos .los que escriben en el café, los que trabajan de noche, los que trabajan al alba, los que trabajan los domingos, etc.

Los ojos siguen un recorrido incesante puntuado de detenciones imperceptibles, para descubrir lo que busca, con intensa agitación a modo de una antena de televisión, de manera aleatoria, desordenada, repetitiva.¹

Podríamos clasificar las lecturas según el medio de transporte o nuestros viajes y recorridos según las lecturas. El tiempo de lectura como paréntesis entre un punto y otro, por lo tanto como línea que une dos puntos, ese vacío que llenamos en un breve transcurso de tiempo.

El trabajo nunca surge como afirmación de algo que se quiere decir de entrada, como una certificación de la valía de su contribución como artista. Al contrario. La obra aflora como un No. Una vez alzado el mapa de la situación donde se le ha pedido que intervenga, la artista comienza a especular con la posibilidad de la no intervención. Merodea alrededor del conjunto de expectativas que se abren en su entorno a partir del momento en que todos están de acuerdo en querer algo de ella. Una obra puede ser una respuesta a esta situación, pero se puede plantear también como la suspensión de dicha respuesta. No es de

¹ Excepto los ciegos, que leen con los dedos. Excepto también, aquellos a quienes leemos: en las novelas de Erckmann-Chatrian, los campesinos que no saben leer, reunidos al anochecer alrededor de alguien que lee la carta del hijo herido de guerra etc... Se recomienda leer el capítulo X bosquejo sociológico, del Libro Pensar, Clasificar .pp 80-92.

extrañar que una gran parte de las “soluciones” de Tere Recarens jueguen con la idea de imposibilidad. Una imposibilidad no ya de resolver la obra, sino de concebir el trabajo como resultado final de un cúmulo de expectativas respecto del artista y de su capacidad de respuesta.

En 2004 realiza un proyecto para el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, *19 de marzo de 2014*. En la terraza que se forma en la rampa de acceso al centro a la altura del primer piso se sitúan dos contenedores de transporte marítimo cuyo contenido sólo ella conoce. En el exterior de la superficie metálica sólo consta una fecha. El espectador sólo puede sospechar, imaginar la historia que encierran, herméticos como muchas de las situaciones a las que nos enfrentamos a diario. Nuestro primer impulso ante una situación es querer entenderla de modo que sea más controlable. A mayor grado de predictibilidad más intensa es nuestra sensación de seguridad. ¿A qué responde esa fecha? No lo sabemos, como tampoco tenemos constancia alguna de que debamos estar presentes, pero ya en sí misma se constituye como un *deadline*, un plazo de algo que podría tener consecuencias. ¿Consecuencias para nuestra existencia? El hecho de que se trate de dos contenedores indica que aquello que haya de suceder puede ocurrir en cualquier lugar puesto que esta doble caja de Pandora puede viajar. El secreto

puede destaparse en cualquier lugar. Sus intenciones se paran en el mismo momento en que los dos contenedores quedan emplazados en la terraza a la vista de todos. Que cada cual piense lo que quiera.

Otra obra que surge de su estancia en Nueva York, *Beige* (2000). El espectador accede a una habitación atravesando unas puertas de cristal correderas activadas mediante sensores. Una vez dentro se encuentra en un cuarto en el que hay seis ventanas



Lámina 260 : Tere Recarens, *Beige* (2000).

grandes, cubiertas todas por cortinas en diferentes tonos de beige. Distinguir tonalidades de beige es algo así como un recordatorio de la tan repetida divisa antropológica que afirma que los esquimales pueden distinguir infinitud de tonos en el color blanco.

En teoría cualquiera de nosotros tras años de trabajo en oficinas en su mayoría infectas sumados a paseos por delegaciones administrativas y consultorios de naturaleza diversa, bien sea médica, bien sea de asesoramiento legal, podríamos desarrollar una capacidad semejante a los esquimales que expuestos sólo a un color han desarrollado la capacidad de ver matices invisibles a ojos profanos.

Lo que sucede al traspasar la puerta es que ésta no vuelve a abrirse dando paso a todo tipo de coreografías para activar las células fotoeléctricas que, en teoría, hacen que las puertas vuelvan a abrirse. Quedamos pues en un espacio cuadrado vacío y a merced del beige. En teoría si no lográsemos salir, sumando nuestro bagaje vital por lo que al beige respecta, sepultado y a buen recaudo en cualquier nivel de esos que se le presuponen a nuestro inconsciente, a esta nueva oportunidad para acercarse un poco más al mundo de la cortina anodina conseguiríamos convertirnos en nativos del beige.

La habitación, como la columna que servía de pedestal al anacoreta en el desierto de Luis Buñuel, sería refugio y oportunidad para reconstruir toda nuestra vida en función de estos mínimos elementos, y ajustar todo a estos pobres y austeros parámetros existenciales, buscando estímulo en nuestra imaginación ante la carencia de ellos en nuestro entorno.



Lámina 261 : Recarens, Vista general, Shooting *Star* (2004)

La artista afirma que esta pieza es heredera directa de su estancia en Nueva York. En más de una ocasión Tere Recarens ha mencionado que cuando por ejemplo no entiendes un idioma se crea una situación similar: primero un silencio y luego un ejercicio de total despliegue de la imaginación para intentar hacerse con la situación (lo que no es lo mismo que imaginar su sentido).



Lámina 262 : Recarens, El viejo Berlín, *salto de pértiga*, 2004

Otro de sus trabajos recientes aborda la percepción de lo cerrado desde otro punto de vista. “En Berlín”, escribe en su cuaderno de notas, “uno tiene la sensación de estar literalmente

metidos en un hueco”. *Shooting Star* (2004) es un proyecto encaminado a encontrar una manera de salir saltando con pértiga.



Lámina 263 : Recarens, El viejo Berlín, 2004

Como siempre la obra tiene su origen en un deseo muy simple, trivial casi, el de saltar con pértiga a los patios interiores de la ciudad de Berlín. Berlín, de nuevo capital de Alemania desde 1999, es una ciudad curiosa que poco tiene que ver con otras capitales europeas. El viejo Berlín quedó al otro lado del muro y con él todo un barrio, Prenzlauerberg, cuyo plan urbanístico y arquitectura recuerdan los proyectos de ensanche de la mayoría de ciudades europeas de finales del XIX. Como la Barcelona del plan de Ildefons Cerdà, los edificios se estructuran en torno a un gran patio central que sirve a la vez de punto de encuentro entre los vecinos y de parque de juegos para los niños. Un ideal de vecindad y comunidad que en las más de las ocasiones poco o nada tiene que ver con la realidad, pero ¿cómo saberlo? Un posible método para investigar la “salud” de estos patios y los usos que reciben por parte de sus habitantes podría ser adentrarse en un estudio de campo cámara en mano para la elaboración de un ilustrativo y detallado documental. Nada más lejos de la manera de trabajar de Tere. A esta misma realidad puede accederse saltando con pértiga, de fuera a adentro en un olímpico y elegante salto.

El otro problema es que saltar no salta cualquiera. Para eso se necesita entrenamiento. Así que manos a la obra.

Al igual que los patios de vecinos que la ciudad no tiene ni un céntimo de euro para rehabilitar, los polideportivos y las infraestructuras para el deporte al aire libre de la ciudad no están en mejor situación.

Un artículo publicado en el *Berliner Zeitung* (el periódico de más tirada en Berlín) el 28 de diciembre de 2002 reabría el debate sobre las deplorables condiciones de las infraestructuras deportivas de la ciudad, un derecho que todo ciudadano debería poder ejercer en una ciudad en la que hasta hace nada era impensable la existencia de gimnasios públicos. La falta de dinero público había reducido los polideportivos a ruinas y a los aficionados a kamikazes. El interés de un proyecto como éste estriba en que aquello que a primera vista parece una “majarada” logra captar nuestra atención y conectar espacios y gentes para retratar la ciudad en la que viven desde un punto de vista muy personal. Otro rasgo fundamental en su trabajo es que necesita de todos; sólo mediante el establecimiento de una relación de confianza puede lograrse la colaboración, y cosas que en un principio no parecían tener sentido lo cobran porque logran aglutinar a grupos de gente de edades y clases sociales muy diferentes.

Otros paisajes, otras direcciones, pieza que solapa el curso de la vida diaria con un recordatorio.¹



Lámina 264 : Esther Partegás, Monumento a la verdad, 2005



Lámina 265 : Partegás, *Polylumpious tetraflacidontics*, 2005

¹ 25 aniversario de ARCO, Esther Partegás, Su enunciado quiere rescatar producciones de tipo más silenciosas y opacas, producciones del pensamiento y del afecto, que difícilmente encuentran espacio en las corrientes dominantes tan monopolizadas por los media. *Lo que más me interesa de Las cosas más importantes es su capacidad de señalar otras direcciones y de valorar lo que visualmente no "capitaliza"*.<http://www.esterpartegas.com/>

Un viaje vacío, un trayecto marcado por la ausencia de pasajeros, el trayecto de Bilbao-Madrid, en un autobús vacío. Interesante propuesta que nos hace Karmelo Bermejo en su trabajo, *Booked*¹ (Reservado) en el 2007.



Lámina 266 : Karmelo Bermejo, *Booked (Reservado)*, recorrido autobús Bilbao-Madrid, 2007

Más allá de la parte irónica que nos muestra Bermejo, al hacernos ver cómo se malgastan los recursos, el despilfarre sin producir beneficios, un medio de transporte usado sin nadie dentro, el poco sentido que tenía que saliera este autobús,...

¹ Dentro del trío de nuevas exposiciones del Centro Cultural estaba la de Karmelo Bermejo, enmarcada dentro de las Ayudas a la Creación 2006 que otorga Montehermoso. Bajo el título *Ostentación y gasto improductivo*. Actualmente se puede ver esta obra en el museo la Panera, 6ª bienal de arte Leandro Cristófol, hasta el 22-06-08

50 billetes comprados por él mismo, 50 ausencias sacadas a la luz, el no-uso, ya es una exclamación de la misma esencia del vacío. Pero al mismo tiempo, tanto el concepto de la obra tras la mirada del artista que lo realiza, como la reinterpretación de nuestra de la obra, ya son una evidencia de la escultura-movimiento- del nuevo concepto de capturar al nada. Como explicaba el artista “una acción que obstruye”, en este caso “impedía a quienes se desplazan a diario a la capital, ir a trabajar”.



Lámina 267 : Vista de la misma pieza, Bermejo, *Reservado*, 2007

“A la comunidad futura” es una declaración artística que pone de manifiesto el compromiso de Jesús Palomino con el tiempo

presente. A través del lenguaje plástico actual, se trata de conectar los usos y modos del arte contemporáneo con preocupaciones políticas y sociales, activando los circuitos, tantas veces negados, entre el arte y la vida cotidiana. De forma serena pero firme, su exposición es una invitación, mediante la reflexión, a la toma de conciencia ciudadana en la exigencia de derechos y libertades.



Lámina 268: Jesús Palomino, *A la comunidad futura*

Una valla metálica iluminada por luces verdes señala un espacio vacío dentro del espacio de la sala. Apparently, puede ser leído como una investigación derivada de la preocupación espacial nacida con el minimalismo en los años sesenta, sólo que

aquí no se promueven exclusivamente relaciones espaciales físicas. La valla señala y determina un espacio concreto en el interior de la sala de exposición, su presencia modifica el espacio existente y hasta condiciona la circulación del espectador por el interior de la misma. Pero, además de un espacio físico, lo que la valla señala es un estado de situación. La rotundidad del espacio señalado por la valla, su imponente vacuidad parece reclamar un tiempo y un lugar, una contingencia humana que lo ocupe y tome parte en él. Quizás se podría denominar un espacio de llamada y reflexión.¹

¹ Juan Palomino, *“A la comunidad futura”*, Exposición, espacioiniciarte, 8 de mayo al 8 de julio, Sevilla.

5.2 Realidades = Lenguaje en la ciudad – sonidos fotografiados

El diálogo ciudadano no es aquí un proceso instrumental, sino la actividad fundamental que coordina todo cuanto la ciudad (considerada como la comunidad de seres humanos) hace, incluyendo, claro está, el diseño y el desarrollo de su imagen física. Un diálogo auténtico crea, lenta pero firmemente, la competencia cívica que está a la base de la forma humana de la ciudad. Se trata de un diálogo cívico que enlaza a las generaciones y está transido de historia y de tradición; un diálogo, en suma, que crea lugares en lugar de meros espacios.

Un lugar es, en la ciudad, un enclave con sentido, con un sentido que el lugar asimila dentro de una tradición histórica.

"De aquí salió Colón para descubrir América" "En esta casa nació mi padre""En este café se daban cita los escritores y los artistas", "Aquí es donde sucedió tal cosa".

Hablamos así de lugares de recreo, de lugares del crimen, etc. Mientras que la tradición del lugar siga viva y pueda evocarse, continúa el lugar siendo un lugar. Un edificio que tuvo un uso y ahora se destina a otro, sigue comunicando un sentimiento de

historicidad y de cambio de sentido, que lo hace sin duda más agradable que un edificio de reciente creación, históricamente aséptico. El respirar la historia es importante para cada lugar y para el diálogo de la ciudad. Con la destrucción de un casco antiguo o de un barrio popular se transforma ese lugar en mero espacio. Esto quita la vida a las ciudades. Pero, al igual que en la tragedia de Edipo, no son las intenciones de los urbanistas las que fallan, sino simplemente su resultado. Todos somos culpables pero ninguno es responsable.

Veamos los puntos claves de un análisis espacial:

El espacio de la vivienda atestado de muebles.

Las murallas cubiertas de adornos.

Los espacios libres de patios, amurallados con medianeras.

Las calles saturadas de vehículos.

Los vehículos saturados de gente.

Las manzanas cubiertas de edificación.

Los edificios se elevan pero no hay desde donde mirarlos.

Los edificios poseen ventanas pero no hay que mirar.

Las ciudades no parecen tener vida propia ni otras funciones que las funciones prácticas. Va uno a la ciudad a comprar, a

trabajar o a resolver otros asuntos, para después abandonarla totalmente.



Lámina 269: Imágenes del parking del centro comercial kinépolis, un domingo a primera hora, Madrid

La vida callejera, los seres humanos que se encuentran en la calle sin otro fin que ése, encontrarse en la calle, la atracción de la plaza, la muchedumbre que se mueve caprichosamente, los rituales sofisticados del ocio, la vida del café, nada de esto existe o existe solamente en parodias difícilmente reconocibles.

Los lugares de encuentro son contados y lo público en sí es algo que parece evitarse al máximo. Los suecos se mueven deprisa, con pasos decididos y atléticos, hacia una meta que siempre está en otro sitio, lejos de lo público urbano.¹

“Mediante hábitos determinados culturalmente, los seres humanos se proyectan a sí mismos sobre los sonidos (...). No es el mundo el que nos proporciona objetos a oír, sino más bien nuestro conocimiento empírico el que crea el mundo y la forma en que oímos el ruido, la naturaleza y la música”

(Baumann, 1997)

Una mañana de un domingo cualquiera en el centro comercial de Madrid, nos encontramos con un paisaje poco habitual, esta ausencia de coches en el parking, lo cual no impide que la música producida por los altavoces unidos a las farolas que se pueden observar en las fotos anteriores, siga sonando, mezclados con el viento, produciendo interferencias en el hilo musical.

¹ Moderna tider, nº 1/1993, pág. 23: "Landet som döljer sig" (El país que se oculta).



Lámina 270: Parquing del centro comercial, Kinépolis, Madrid

Jonathan Sterne¹ analiza estos centros y toda la infraestructura que llevan detrás, funcionan como espacios utópicos, como paisajes sonoros ideales o idealizados.

“Aquí [en los centros comerciales] la experiencia musical es enteramente comprendida como escucha y los valores culturales son atribuidos a la inmediata presencia de la música como si de un tipo de sonido se tratase”

(Sterne, 1997:24)

El medio ambiente de los centros comerciales funciona como una experiencia virtual. La música programada es la banda sonora del centro comercial del mismo modo que los sonidos del bosque o los de la calle transitada conforman sus espacios sonoros.

Esto se ve reforzado por el hecho de que el oyente deambula entre una escucha pasiva y una activa, como ocurre con los paisajes sonoros reales.

¹ Profesor de la Universidad de Illinois que dedica sus esfuerzos al análisis de la música programada.



Lámina 271: Podría ser la imagen de cualquier centro comercial de España.

La música programada responde a ciertos criterios empresariales. Este tipo de composiciones y su ordenación concreta destacan, entre otras cosas, por la relación que establecen o fuerzan a establecer al oyente: a través de la familiaridad y la anonimidad de las canciones se potencia el consumo, se atenúa la identidad nacional o individual y se incrementa la identidad consumista.

“Toda la música ambiental posee ciertas características similares. Las voces y los instrumentos que los programadores

consideran abrasivos o agresivos son eliminados; ambos llaman demasiado la atención sobre sí mismos e impedirían el carácter de segundo plano (o banda sonora) de la música” (Sterne, 1997:29-30)

El hecho de que casi toda la música ambiental o programada provenga de fuentes similares convierte a los centros comerciales que la programan en espacios si no iguales, muy parecidos. La música ambiental funciona para construir el espacio visitado. Sterne discrimina entre dos tipos de espacios en los centros comerciales: espacios intersticiales y lugares concretos (comercios particulares).

“Esta música de fondo más alta y agresiva que emana de las tiendas crea una tensión con la música de los pasillos (...). A través de una delineación acústica clara, la música crea un sentimiento de dentro y fuera” (Sterne, 1997:22)

“El espacio está constantemente producido por programas musicales; su continua presencia funciona como recordatorio al oyente. Es factible afirmar que la música programada territorializa el centro comercial: construye y acota el espacio acústico y se encarga de las transiciones de una localización a otra” (Sterne, 1997:31)



Lámina 272: Publicidad de la empresa telefónica, 14-12-07

Más allá de la publicidad de dicha empresa, lo que nos interesa es cómo el sonido de las 300 cabinas repartidas en varias ciudades españolas, dan un nuevo giro al usuario – espectador, de la vida urbana, seremos partícipes de una acción sonora, que invadirá un espacio común. Dichas acciones , no se quedan en un ámbito reducido interesados por las nuevas tendencias del arte – sonoro, escultura, instalaciones etc.... sale a la luz, se hace con una gran naturalidad aceptándose por todos, ya forma parte de nuestras vidas sin darnos cuenta, con salir a la calle, ya formamos parte de una gran obra de teatro, al ponernos un simple traje nada mas traspasar nuestras puertas, una actitud,

una conversación que se junta con otra , varias personas hablando al mismo tiempo por teléfono móvil, escuchando música mientras esperamos, caminamos, miramos por la ventanilla de un autobús, sentados en el metro, Tapar un ruido con otro ruido es producir un silencio con otro sonido. Una ausencia por unos minutos de lo que pasa en nuestro entorno, dando lugar a un vacío.

"El silencio impuesto por la repetición es la muerte del significado, la supresión de la diferencia" Miller, 1993

Identidad sonora: Mediante un viaje-virtual Mireya Masó nos sorprendió con su trabajo titulado Mundial Evasión (1999), donde a partir, de los catálogos de publicidad de las agencias de viajes, generando una narrativa con la iconografía turística internacional. Las imágenes artísticas de los yates, barcos, transatlánticos del catálogo-libro de Mireya, son construcciones virtuales de viajes de ensueño. Nos encauzan por unos mares desconocidos, en un viaje casi surrealista, donde, sobre el barco de la ruta caribeña puede levitar el edificio más típico de las arquitecturas más diversas. Nos traslada por la mente de un viajero virtual, que emprendemos como la evasión mundial que nos permite estar viviendo en las islas, sin salir de la red de empresas turísticas de cada ciudad. Creando diferentes

“espacios no vividos”, para conseguir unos sueños inventados. Captando todas las señas de identidad de esos lugares. Implica sonidos nuevos y desconocidos por aquellos viajeros virtuales. Música programada (el hilo musical) como elemento arquitectónico en la construcción de grandes superficies comerciales. Sterne afirma que en estos centros comerciales la percepción de lo musical es muy semejante al exterior de los mismos.



Lámina 273: Exteriores del centro comercial, Kinépolis, Madrid

5.2.1 Desierto acústico – identidad sonora

“El hombre primitivo coloca una mano sobre la roca y se descubre a sí mismo como un hombre y no como un animal.”¹

(..) Como resultado de un proceso de desocupación del espacio en sus esculturas, de vaciamiento, de creación de huecos, que terminó por dejarle “sin estatua”, pero, como decía él, “estrenando vida”. El apagamiento progresivo de la expresión, teorizado en su conocida ley de los cambios, significaba, a su juicio, la consumación del arte contemporáneo, y ese vacío resultante le permitía enlazar con el cromlech neolítico vasco, del arte prehistórico.

Con estos argumentos Oteiza se desentendió de la escultura y abandonó sus pequeñas maquetas de papel, cartón, aluminio, su laboratorio de tizas. De la estética objetiva pasó a la estética aplicada, a la tarea educativa, artística, filosofía, religión y política libertadora para, ahí es nada, restaurar el alma vasca y preparar la curación metafísica del hombre.

¹ Pasaje de Quosque Tandem...! esta copiado literalmente de Las lágrimas de Eros, de Georges Bataille. Todo lo que hace Oteiza es añadirle el apelativo de vasco.

“Me basta con bajar al taller y coger una tiza, y ya puedo seguir viviendo” Oteiza.

¿Qué ha pasado pues para que el artista indomable entre ahora en juego?

¿Es que la sensatez o la humildad han horadado con los años la máscara del mito?

–No sé nada, yo no he dicho que se haga. Yo he fallecido hace tiempo–responde.¹

Sociedad.– Una rápida percepción del mundo y de la cultura que nos rodean nos permite deducir una sensación dominante: la saturación. Saturación de la información, de acontecimientos, de propuestas culturales. Todo gira en un remolino cada vez más denso. Es cierto, sin embargo, que esta sensación de desbordamiento viene acompañada de otra: la inconsistencia, el carácter efímero de tanta información, de tantos contenidos. Pero la respuesta suele ser: más y más. Nuestro ideal es más conocimiento, más información; y en el terreno personal hablamos quizás ahora menos de auto realizarnos.

¹ El País Semanal reportaje sobre Oteiza.

Todo anda o hace como si anduviera hacia un cumplimiento, hacia una acumulación. Sabemos que este ideal es imposible, pero nos movemos como si fuera posible la completitud, lo acabado, lo cerrado. Vamos idealmente hacia una clausura y una acumulación.

5.3 Ciudad = Lugar de encuentro- desencuentro

“Va a los lugares a preguntarse que dibujan los lugares de él...y ve cómo los lugares le observan y hacen leves trazos en el aire para que sólo él los vea y los admire” (...) ¹

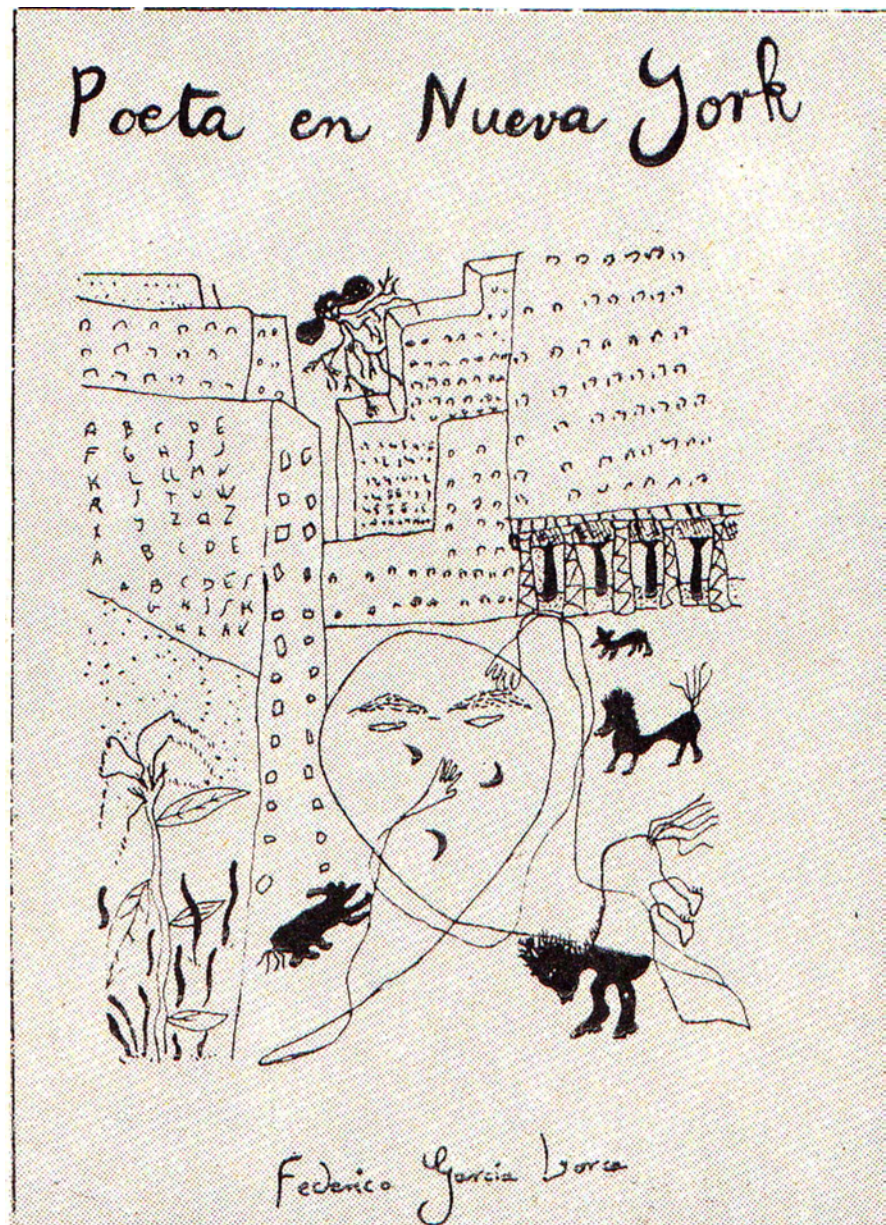


Lámina 274 : Poema en Nueva York, García Lorca ,1934. Encontrado en la Revista Cambio 16, artículo con fecha del 17-11-75. Sin firmar.

¹ Autor visitador, obra de los siete despintares, perejaume, el paisaje. arte y naturaleza, Huesca 1996.p168.

En este dibujo de Garcia Lorca, nos muestra la visión de la ciudad de Nueva York del Poeta. Una realidad de ruido, confusión y rechazo, reacción frente a la gran capital neoyorkina, “símbolo de una civilización que el poeta granadino repele” _ dice Carballar¹_

Sin tener la necesidad de abandonar este planeta para volver a empezar desde el principio en otro. Cuanto más simple es la imagen, más grandes son los sueños. El rincón vivido oculta la vida; Lo oculto, lo escondido, la negación del Universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el SILENCIO. Las imágenes son en sí mismas una fragmentación de la realidad.²

“Subí la pequeña escalera que conducía al estudio. Esta escalera con su característico olor a empapelado y el sonido seco de sus peldaños de madera ,livianos y huecos, representaba, aun más que el vestíbulo, un camino significativo y fatal a la vez.

¹ En el pequeño Teatro del T.E.I., en Madrid, Servando Carballar interpreta y desgrana frases y palabras lorquianas con matices y gestos que van desde el susurro al grito, desde la tierna caricia a la desesperación y exaltación. A la interpretación la acompaña la proyección de unas diapositivas con dibujos del propio García Lorca. La obra se divide en 3 partes: Soledad, la ciudad y los poseídos. Revista Cambio 16, artículo en el apartado de Teatro, 17-11-75, nº206. Sin firmar. Serie póstuma que José Bergamín recuperó en México, la cual responde a una etapa de profunda crisis sufrida por Lorca. En el día de hoy el ministerio de Cultura se ha hecho en su poder con los textos inéditos.

² Kandinsky *Punto y línea sobre el plano*, , ed. labor, pp 57-83 y se aconseja una lectura del libro *El elogio de la sombra*, Tanizaki, ed .siruela. Moccio,

A menudo había subido los peldaños, arrastrando ciertos miedos y remordimiento, terquedad o ira, y con frecuencia había encontrado liberación y nueva seguridad. (...) atmósfera apacible.”¹

A Carlos Rodríguez le gusta la idea de la inestabilidad de las bases o la intención de cubrir un suelo con bloques de tierra, en el fondo tan simétricos y sistemáticamente contruidos, pero que en el fondo cubren lo que a mí mas me parece ser, lo que me produce mayor inestabilidad, precisamente la cercanía y la idea de contacto con el suelo. Descubro que lo que intento es eliminarlo o rellenar ese espacio que, de una manera bastante obsesiva, dejo entre la pieza y el suelo, el espacio hueco.²

“.....los tiempos son nuevos pero la casa es inhabitable. No se ha levantado la mesa después de la comida; se han dejado en desorden los restos de un banquete cuyos comensales ya están lejos: salsas coaguladas, huesos, manchas de vino, migas; y en desorden, los utensilios sucios”.³

¹ Entrevistas, José Luis Corazón Ardura, 18-03-2005, Donde dejaba de ser cuerpo, una conversación con Carlos Rodríguez-Méndez.

² Hesse, op, cit., p.19

³ Le Corbusier en Cuando las catedrales eran blancas. Editorial Apóstrofe, 1999. La cita que abre este artículo la escribió hace 70 años, en septiembre de 1934. Aunque a lo que se refería ha sufrido un descalabro histórico, el fondo de su comentario aún vigente, aún sacude al que lo lee.

*“Todas las habitaciones de mi vida
Me habrán estrangulado entre sus muros
Aquí los murmullos se abocan
Los gritos se rompen
Aquellas en las que viví solo
Con grandes pasos vacíos.
Todas las habitaciones cuando finalmente me duermo
Han lanzado sobre mí el castigo de los sueños
Pues no sé que es peor: si soñar o vivir.”¹*

“En este sentido no hay nada de cierto y sin embargo de ello surge una imagen de ciudad sólida y compacta, mientras que los juicios dispersos que se pueden enunciar viviendo en ella no llega a tener igual consistencia. Resultado es éste: la ciudad de que se habla tiene mucho de lo que se necesita para existir, mientras que la ciudad que existe en su lugar existe menos”.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

¹ Louis Aragon , Poeta, novelista y ensayista francés, nació en París en 1897. Fue uno de los líderes de los movimientos literarios conocidos como dadaísmo y surrealismo. Durante los primeros años de su carrera escribió varias obras de carácter experimental, entre las que se incluye la colección de poemas Fogata (1920) y el largo ensayo Tratado de estilo (1928). En 1930, abrazó el comunismo y la estética del realismo socialista. A partir de entonces fue uno de los propagandistas más activos del comunismo francés, y editó un periódico comunista después de la II Guerra Mundial, durante la que fue una figura destacada de la Resistencia. Las novelas de Aragon, son retratos realistas de la Francia moderna, incluyen: Las campanas de Bâle (1934), Los bellos (1936), Aurélien (1945), y Semana santa (1958). Su poesía lírica postsurrealista incluye Frente (1931), El quebranto (1941), y Los ojos de Elsa (1942). Murió en 1982.

Miradas en un plano, indicando no iría la cocina del “hábitat”, sobre un papel lleno de líneas y puntos, ¿espacios en blanco que nos indican?

En algún momento las películas tienen que dejar de ser películas, de ser historias, para empezar a estar vivas y hacer que nos preguntemos qué tienen que ver con nosotros y con nuestras vidas.¹

Un silencio, una pausa dentro de la película, de repente tiene una fuerza que desde el guión es imposible de evaluar.

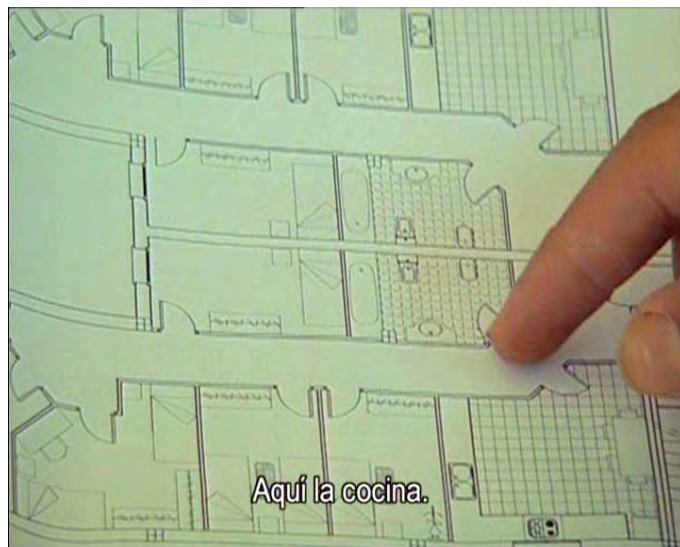


Lámina 275 : Planos de la nueva edificación, Fotograma película – documental “En construcción” dirigida por José Luis Guerín.

¹ Rainer Werner Fassbinder en La anarquía de la imaginación. Editorial Paidós. Barcelona- Buenos Aires, 2002. Colección La memoria del cine 15. Traducción R. S. Carbó. Obra realizada en el 2000, “En construcción” dirigida por José Luis Guerín.

En la película – documental “En construcción” dirigida por José Luis Guerin. Podemos ver claramente el proceso de demolición y construcción de un edificio en el barrio chino de la ciudad condal (Barcelona). Ese es el tiempo en el que se va creando la película-documental o documental-película. Un tiempo en el que coinciden pasado, presente y futuro y en el que los habitantes del barrio, personajes de carne y hueso, mutan también con la película y el edificio.



Lámina 276 : Fotogramas película- documental *En construcción*, dirigida por José Luis Guerin.

Grúas de carga, de descarga, de derribo, ladrillos, obreros, herramientas, miradas y miradas se cruzan y establecen un diálogo sobre lo que esta pasando a su alrededor. Sus palabras que podrían trasladarse a cualquier lugar, a cualquier ciudad ahora mismo y tendrían la misma validez.



Lámina 277 : Vida cotidiana, Fotogramas película- documental, *En construcción*
Dirigida por José Luis Guerin.

Miradas que ponen atención, que se paran, que escriben……..

Ventanas y puertas que se abren y cierran, mujeres tendiendo la ropa mientras se llena de polvo nada mas tenderla, se entrecruzan en los caminos del crecimiento de las viviendas. Unas caen y otras nacen, gente que se va para que mas tarde lleguen otros. Planos que nos muestran la distribución de la casa de la que apenas sabemos nada más que allí ira el salón o ira el baño, cuantas habitaciones tendrá….

Estructuras que forman columnas, el interior del edificio, el proceso, que tras terminarlo y haber formado parte de todos, quedara oculto tras esos muros. Ninguno de ellos se quedará en esas viviendas.



Lámina 278 : Nueva apropiación del espacio, 2 Fotogramas película-documental "En construcción" dirigida por José Luis Guerin.

¿MIRANDO TRAS LA VENTANA QUE ENCONTRAMOS?

Nuevas formas de vivir, gente que se adapta al medio formando parte de un todo.

Haciendo suyo el espacio, tanto trabajadores que pasan mas horas allí donde trabajan que en su propios hogares, como lugar donde juegan los niños .En los nuevos parques, son ahora las obras de construcción.



Lámina 279 : Juego de niños, Fotogramas película- documental

“En construcción” dirigida por José Luis Guerin.

Fue un jardín, un patio de recreo para muchos niños y adolescentes, lugar donde comían y hacían vida propia. Proceso largo de 3 años suele ser, mujeres sentadas en los bancos de la plaza viendo pasar el tiempo, viendo crecer a su alrededor nuevas formas de vida. Ventanas y más ventanas, símil entre lo que está pasando en ese barrio, las diferentes conversaciones de la gente, de los peatones, de los individuos, de aquellos que conforman este entorno tan singular, con las pirámides de Egipto. Esas grandes construcciones señaladas por el artista a través de la televisión, recreando un lugar dentro de otro. Realidad vivida con realidad actual.



Lámina 280 : Dentro de las casas, “*En construcción*” dirigida por José Luis Guerin.

Realidad vivida con realidad actual



Lámina 281 : Nuevo hábitat, Fotogramas película- documental *“En construcción”* dirigida por José Luis Guerin.

Si ampliamos la imagen del televisor vemos como se construían las pirámides en Egipto y se establece una relación con las grandes obras monumentales o faraónicas de hoy en día. Pasado y presente, presente y pasado.



Lámina 282 : Imagen ampliada del televisor que estaban viendo uno de los personajes de la misma película

Y debajo de un edificio ¿Qué nos encontramos? Restos de anteriores civilizaciones, interesante paradoja , paseando por las calles del Barrio del Carmen, de Valencia te encontrabas justo detrás de la iglesia, unas excavaciones que nos dejaban entrever distintas construcciones de nuestros antepasados ,y ahora cuando pasas por el mismo sitio, no puedes ver que ocurre detrás de las vallas que impiden el paso porque las obras que se paralizaron un día hasta saber que hacer con lo encontrado, ahora han vuelto a continuar, conservarán los restos y para visitarlo tendremos que entrar dentro de las nuevas edificaciones. Un paisaje dentro de otro. Deconstrucción y reconstrucción.



Lámina 283 : Excavación. Fotogramas de la excavación encontrada debajo de la nuevas construcciones,, película- documental “En construcción”, Guerin.

En algunas secuencias del documental cuando están excavando se encuentran con lo mismo.¹

Las ciudades están llenas de excavaciones arqueológicas descubiertas a partir de numerosas obras que en algunos casos se hace la vista gorda como si con ellos no fuera la cosa, y se vuelve a echar hormigón para ocultar la historia vivida, la historia encontrada, en otros casos se respeta formando parte del paisaje de la ciudad, asimilado por todos sus ciudadanos y habitantes como si toda la vida tras ese muro hubiera existido otra realidad mirada con otros ojos tras esas ventanas que ahora ya no tienen cristales .

¹ Se recomienda ver la película En construcción, de Jose Luís Guerin. Así como las secuencias seleccionadas que se encuentran en el cd adjunto al trabajo.

Simplemente un hueco, un vacío llenado por el propio paisaje del otro lado de la pared.



Lámina 284 : Vista general de la calle Rambla de Ferran, Lleida-2007
(edificio en proceso de demolición)



Lámina 285 : Antes de encontrarse los restos arqueológicos, Lleida-2007



Lámina 286 : Rambla de Ferran, Lleida, 18-11-07



Lámina 287 : Vista del interior del espacio donde se iban a construir apartamentos de 1 habitación. Restos de la muralla encontrados.

Pero las actividades que exige la mecánica constructiva son muchísimo más variadas. De hecho, todos excepto las construcciones más rudimentarias y reducidas exigen la colaboración coordinada de muchas artesanías diferentes. Todo edificio de tamaño y complejidad de cierta envergadura necesita gran cantidad de materiales y procedimientos completamente diferentes.



Lámina 288 : detalle de restos arqueológicos, rambla de Ferran, Lleida-2007

Retengamos por ahora que construir es una actividad concertante, una experiencia de convivencia, una empresa dialogante y comunitaria en la que cada cual se afirma como miembro necesario y se siente encajar en un conjunto. Que esa convivencia propicia el entendimiento de una secuencia ordenada y de una lógica proyectual que no puede darse sin la confianza mutua en la capacidad de proyectarse hacia el futuro.

Del factor emancipador del acto de construir se refiere Eva Lootz evidentemente a la construcción antes de la mecanización. La construcción hoy en día es una industria poderosa, totalmente mecanizada y sometida sin excepciones a criterios de máxima rentabilidad.

Como trabajo se parece más al trabajo de esclavos de egipcios y romanos que al trabajo en el seno de un gremio constructor. Por eso mismo surge la pregunta: ¿Es acaso por esta razón que el arte y en un sentido muy concreto la escultura, en un sentido más amplio también la cinematografía y la música recogen esta faceta colectiva, emancipadora y particularmente satisfactoria

para el individuo que la arquitectura ha dejado de lado, incluso ha abandonado?¹

¿Acaso no éramos enormemente felices de niños cuando al aprender a nadar o montar en bicicleta sentíamos por primera vez que aquello funcionaba?

Y es que cuando Brunelleschi hizo su cúpula, cuando los romanos hicieron el Panteón, incluso cuando Eiffel construyó su torre, las mujeres no subíamos a los andamios, las mujeres estábamos cosiendo, fregando, cocinando, lavando, hilando, planchando y como mucho pintando y no digo que eso no pueda también ser relativamente placentero, pero la particular excitación, es el placer de construir.

Mas allá de eso construir es construirse para después poder desprenderse de sí. Potencial evolutivo y curativo de la construcción. Construir lleva implícito, siempre y cuando, claro está, no se trate de trabajos forzados o de un trabajo obligado, ejercido por esclavos o aquellos que están en parecida condición, un nada desdeñable componente emancipador que fomenta la evolución.

¹ Corrientes en las que el arte recoge, por así decirlo, los platos rotos, los traumas, la ínter subjetividad destruida, llamando la atención sobre el hecho, que para cierto “bienvivir” que nada tiene que ver con el “bienestar”, simplemente para que la vida no sea un infierno, tener un trabajo satisfactorio y estar imbricado en sólidos lazos de mutuo aprecio es imprescindible

Bien presente lo tuvo la BAUHAUS de los años veinte cuyo mismo nombre no quiere decir otra cosa sino casa del construir. La ciudad funcionalista ha sido diseñada por expertos a partir de un modelo de análisis de fines y medios que puede ser útil para soluciones técnicas, es decir para los artefactos materiales cuya construcción supone una lógica deductiva y una aplicación práctica de una teoría, de un saber, pero no para una vida humana impredecible y creadora.

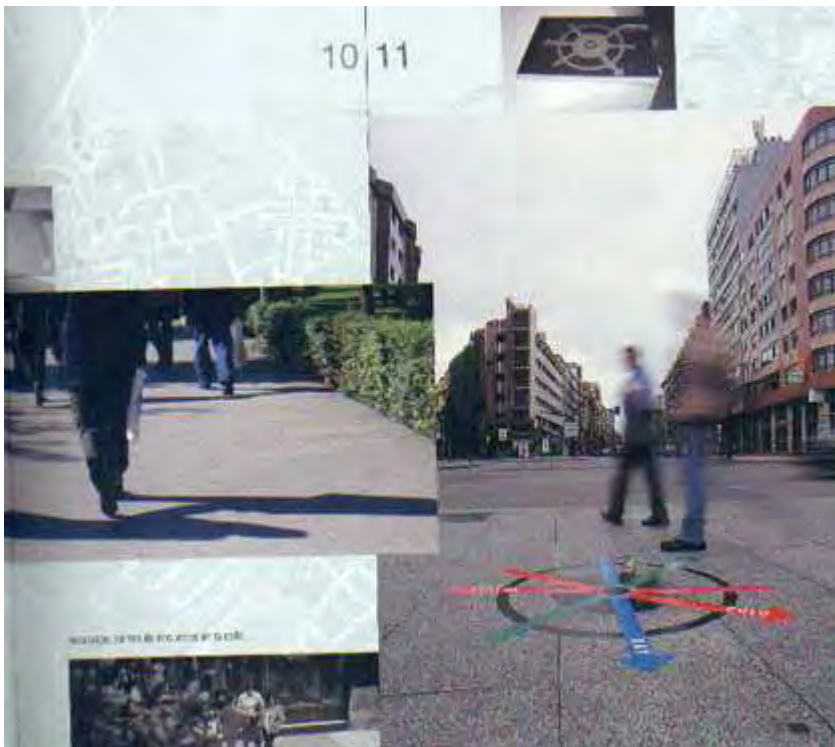


Lámina 289 : Pablo Arnesto, *"Punto de encuentro"*, Gijón 2004

La ciudad humana no puede planificarse a partir de formulaciones concretas de fines. La formulación de fines y las utopías tienen su lugar solamente en lo lógicamente predecible. La lógica de la inseguridad y de la voluntariedad lleva un nombre

que para nosotros se ha hecho digno de menosprecio: *retórica*. La retórica se ha convertido para nosotros en una forma de manipulación. Pero donde verdaderamente se da la manipulación es sobre todo en la divulgación retórica de los proyectos de los expertos. Un buen diálogo se eleva, en cambio, sobre la lógica abierta y llena de sentido de la retórica, una lógica no formal que sabe unir la razón con el sentimiento. Esta lógica humanizada fructifica en un diálogo que carece de fines absolutos y definidos, estando en cambio transida de sentido.

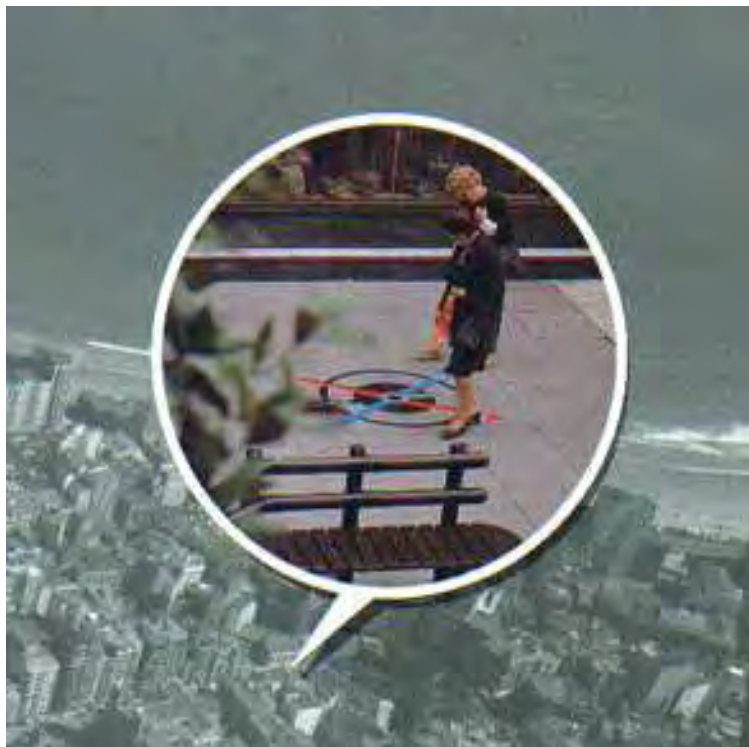


Lámina 290: Pablo Arnesto, detalle de la pieza, "Punto de encuentro", 2004

5.3.1 Ejercicios de desaparición = internarse en el paisaje

Diálogo con el texto que impregna nuestra piel, letras que se mueven al compás de nuestros ojos, de un lado a otro de otro lado a uno, la invasión del espacio por el texto. Diálogo directo pero silencioso el que queda registrado en cada uno de nuestros movimientos. *“Mis recorridos”*. La comparación entre mapa y territorio resulta fascinante. Porque se trata de relacionar conocimiento con experiencia.

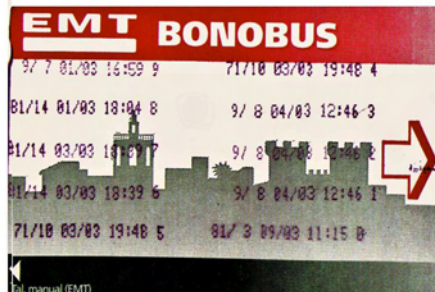
Transformamos en pregunta este pequeño párrafo del texto:

“Espacio inventario, espacio inventado: el espacio comienza con ese mapa modelo que, en las antiguas ediciones del Petit Larousse, representaba en 60 cm² algo así como 65 términos geográficos milagrosamente juntos (...)”¹

Curiosamente durante algún tiempo este diccionario formo parte de miles de respuestas en mis años de EGB, y ahora mismo en estos momentos tras leer y releer este párrafo he ido a la estantería donde ocupa su propio lugar y lo he abierto, qué nos encontramos , que página miramos...

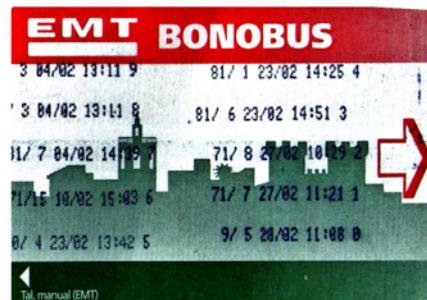
¹ Tras varias lecturas y al comenzar al azar en la relectura del libro, Perec, op, cit.,p. 34, interesante página que me llevó a un lugar distinto del diccionario muchas veces olvidado por nosotros, un rincón lleno de nuevas aventuras.

Año 2006



9	01/03	16:59
81	01/03	18:04
81	03/03	18:89
71	03/03	19:48
9	04/03	12:46

-València, línea 9 día 1 mes marzo, a las 16:59 horas.
-València, línea 81 día 1 mes marzo, a las 18:04 horas.
-València, línea 81 día 3 mes marzo, a las 18:89 horas.
-València, línea 71 día 3 mes marzo, a las 19:48 horas.
-València, línea 9 día 4 mes marzo, a las 12:46 horas.



81	04/02	13:11
71	10/02	14:39
10	23/02	13:42
81	23/02	14:25
81	23/02	14:51
71	27/02	11:21
9	28/02	11:00

-València, línea 81 día 4 mes febrero, a las 13:11 horas.
-València, línea 71 día 10 mes febrero, a las 14:39 horas.
-València, línea 10 día 23 mes febrero a las 13:42 horas.
-València, línea 81 día 23 mes febrero a las 14:25 horas.
-València, línea 81 día 23 mes febrero a las 14:51 horas.
-València, línea 71 día 27 mes febrero, a las 11:21 horas.
-València, línea 9 día 28 mes febrero, a las 11 horas.

Año 2005



41	07/06	09:29
41	07/06	13:48
71	07/06	20:42
80	08/06	09:22
41	08/06	13:46
80	09/06	08:21
41	09/06	13:18
80	10/06	09:14
41	10/06	12:00

-València, línea 41 día 7 mes junio a las 9.29 horas.
-València, línea 41 día 7 mes junio a las 13:48 horas.
-València, línea 71 día 7 mes junio a las 20:42 horas.
-València, línea 80 día 8 mes junio a las 9:22 horas.
-València, línea 41 día 8 mes junio a las 13:46 horas.
-València, línea 80 día 9 mes junio a las 8:21 horas.
-València, línea 41 día 10 mes junio a las 12 horas.

Lámina 291 : Itinerario realizado en el medio de transporte (autobús), registrado en los billetes de bonobús (espacio vacíos-espacios recorridos), Paola Ruiz, durante junio-05 y febrero y marzo del 2006.

Locuciones Latinas y extranjeras, Curiosamente son 16 páginas que se distinguen del resto por ser de otro color y numeradas en números romanos, dividen al diccionario en dos partes y nos crea un punto de unión entre ellas al mismo tiempo, después de la “Z” del primer bloque y antes de la “A” del segundo bloque.

Nos encontramos con estas descripciones:

En blanco = In albis

En el mismo sitio = In situ

Yo no conozco las letras = Io non so leerte¹

Mapa de España y Portugal, página 1153.
Mapa de Europa, página 1163
Mapa de México, 1327
Mapa de Argentina, 997
Mapa de Asia, 1004

1153 = España y Portugal 1163 = Europa 1327 = México 997 = Argentina 1004 = Asia
--

Hacemos visible las partes invisibles. Nuevas miradas, nuevas maneras, nuevos no-lugares o lugares inventados por nosotros, e interpretados por miles de personas que consultan estos libros. Letras que reducen a otro espacio, a otro intervalo de

¹ Contestación de Julio, Papa II a Miguel Ángel, quien al hacer la estatua de dicho pontífice le preguntó si debía ponerle un libro en las manos. “Ponme una espada-dijo el papa-yo no se leer.

“mirada-tiempo”. Nueva poesía encontrada que podemos traducir en números.

En su poema El Cisne Baudelarie creó la mejor definición de la modernidad: *“La forma de la ciudad cambia más deprisa que el corazón de un mortal”*.



Lámina 292 : Callejeros de distintas ciudades y épocas. Pieza que pertenece a la instalación “Volver a Poner”, Paola Ruiz Moltó, 2008.

Antes no era así, pues las personas vivían tan poco que apenas podían percibir el cambio urbano. Y cada ciudad parecía eterna –recuerdes Roma–, como Saturno devorando las camadas de hijos que engendraba y adoptaba. Pero el impacto de la técnica

moderna lo cambió todo, y especialmente la ciudad, ave fénix de carne y piedra cuya capacidad de regeneración –metamorfosis sin fin de autodestrucción creativa– se hizo cada vez más veloz. Baudelaire lo contempló en vivo cuando el bisturí urbanístico del barón Asuman sajava el viejo París, abriendo en su cuerpo palpitante las grandes arterias viales–los bulevares–diseñadas por Napoleón III.¹

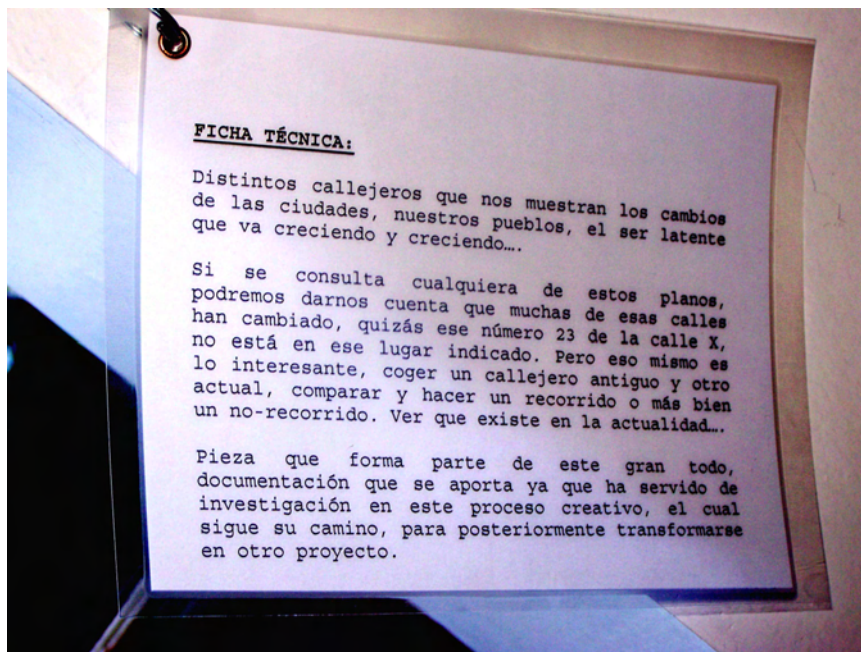


Lámina 293 : Ficha técnica de la pieza anterior, pertenece a la serie "Volver a poner", ella misma ya forma parte de la obra. Moltó 2008

Jane Jacobs lanzó ese romántico panfleto que fue Muerte y vida de las grandes ciudades.

¹ Enrique Gil Calvo, profesor titular de Sociología de la UCM. Artículo publicado en el periódico el País, Artículo de Opinión, *La transformación de las ciudades*, 20 de abril de 2003.p15.

Estamos aquí: no hay un espacio, un bello espacio, un bello espacio alrededor, hay cantidad de pequeños trozos de espacios (...)

Los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.¹

Caminos que se cruzan, calles largas o cortas.....

*Sólo después reflexioné
que aquella calle de la tarde era ajena,
que toda casa es un candelabro
donde las vidas de los hombres arden
como velas aisladas,
que todo inmediato paso nuestro
camina sobre Gólgotas.²*

Esta información podía ser usada sin necesidad de citar fuentes.

¹ Perec. op, cit., .pp.23-25.

² Jorge Luis Borges, Poema *calle desconocida*.

POLICIA

Madrid, 28/02/2002

Mediante el envío a Ecuador de cartas de invitación falsas para asistir a ferias y congresos, conseguían introducir en España a sus compatriotas

La Policía desarticula en Madrid una red de inmigración ilegal de ciudadanos ecuatorianos

Agentes de la UCRIF (Unidades contra las redes de inmigración ilegal y falsificación de documentos) han desarticulado una red de inmigración ilegal de ciudadanos ecuatorianos que operaba en Madrid. En la operación policial han sido arrestados los dos principales responsables, un hombre y una mujer, de la misma nacionalidad que las víctimas, que introducían en nuestro país de forma ilegal a extranjeros.

DESARROLLO DE LA OPERACIÓN

Las investigaciones se iniciaron el pasado mes de Enero y culminaron con la detención en Madrid de **María Jacqueline C. L.**, y **Carlos Adrián S. A.**, ambos ecuatorianos, de 23 años, residentes legales en España, domiciliados en la capital, en las calles Ezequiel Peñalver 7 y Buenavista 42.

El método empleado por los responsables de la red es el siguiente: al ciudadano ecuatoriano le hacían llegar una **carta de invitación, formalizada ante notario**, para asistir como profesional a alguna feria o congreso que había de celebrarse en nuestro país.

Carlos Adrián S. en su condición de empresario, como administrador solidario en la compañía mercantil constituida y registrada; SUKKUX S.L., con domicilio en la calle Buenavista 42, de Madrid, (Locutorio), reunía los requisitos, previa solicitud, para participar e invitar en las ferias y congresos que se celebraban en la capital a sus compatriotas. Aprovechando la representación de esta sociedad emitía las mencionadas cartas de invitación, para la asistencia a estos eventos, como profesionales de publicidad, comercial, auxiliar de electrónica, etc., a favor de los inmigrantes. Presentando estas cartas, en el control fronterizo policial, justificaban el objeto y las condiciones de la estancia en nuestro país.

Su novia **María Jacqueline C. L.**, era la encargada de captar en Ecuador a los interesados en emigrar a España, a los que prometía trabajo, asegurándoles que no tendrían problemas con la documentación y que podrían viajar de forma legal. Si los ecuatorianos estaban de acuerdo, les hacía llegar las cartas de invitación, previo pago de **setecientos cincuenta dólares USA**.

Ella misma los recogía en el aeropuerto de Barajas a su llegada, donde salvaban el control fronterizo con las repetidas cartas, y los trasladaba a su domicilio en la

Lámina 294 : Análisis realizando durante el proceso de investigación del descampado antes mencionado, c/Buenavista, junto al nº17

Tras hablar con los vecinos de la zona, una de las historias mas recientes que habían vivido viene reflejada en este informe de la Policía de lo ocurrido, una parte de la realidad vivida por la comunidad de la zona de Lavapiés, más allá de la integración, de las nuevas tiendas de diseño, de las galerías de arte que están abriéndose en la zona, de las cafeterías calificadas como bohemias y alternativas, que como están de moda... Vamos a ver que pasa... esto se oculta detrás de cada muro, detrás de cada mirada, indignación por parte de la gente que vive actualmente.

calle Ezequiel Peñalver número 7, de Madrid, donde les alojaba, cobrando **unas treinta mil pesetas a cada uno.**

Posteriormente, María Jacqueline, les exigía **ciento cincuenta dólares USA**, por una resolución de la Delegación de Gobierno de Madrid, Área de Trabajo y Asuntos Sociales, en la que figuraba la concesión de permiso de trabajo falso de un año de duración.

La arrestada no tuvo reparos en acompañar a dos de las mujeres en la búsqueda de trabajo como empleadas domésticas. Las ilegales consiguieron con dicha falsificación ser dadas de alta en la Seguridad Social por los empleadores, desconocedores de las adulteraciones en los documentos oficiales.

Varias cartas de invitación intervenidas por los policías, emitidas por el detenido Carlos Adrián, iban destinadas a inmigrantes ilegales, que supuestamente habían de participar como profesionales en la pasada feria del SIMO celebrada en Madrid en el mes de Noviembre.

Declaraciones de las víctimas ante la Policía

En las declaraciones prestadas por los inmigrantes todos coinciden en señalar que han sido estafados, causándoles un grave perjuicio económico a su familia. Todos ellos para hacer frente a las cantidades exigidas y gastos del viaje han tenido que pedir préstamos en su país por los que les cobran un siete por ciento de interés mensual, dejando hipotecadas sus casas y otros bienes.

La investigación continúa abierta, habiéndose hallado más de cincuenta cartas de invitación y otras tantas resoluciones falsas de trabajo, correspondientes al mismo número de inmigrantes introducidos por esta organización.

Número	Dirección	Categoría de Protección
MG46	Calle Buenavista nº 5	Ambiental 1
MG47	Calle Casillas nº 47	Ambiental 2
MG48	Calle Luis Morote nº 20	Ambiental 2
MG49	Calle Casillas nº 48	Ambiental 2
MG50	Calle La Hoya nº 2	Ambiental 1
MG51	Calle Cuatro Esquinas nº 11	Ambiental 2
MG52	Calle Cuatro Esquinas nº 4	Ambiental 2
MG53	Calle Luis Morote nº 10	Monumental 2
MG54	Calle Cuatro Esquinas nº 18	Ambiental 2
MG55	Calle Portillo Borrilla nº 7	Ambiental 2
MG56	Calle Cancela nº 2 – 2A	Ambiental 1
MG57	Calle La Hoya nº 3	Ambiental 2
MG58	Calle Los Llanos nº 11	Ambiental 1

Plan General de Ordenación de Haría
Inventario de Bienes Inmuebles de Interés Patrimonial Página 16

Lámina 296 : Inmuebles de interes Patrimonial, la c/Buenavista junto al nº17, no aparece en la lista, siendo éste un posible parque público, una natura que ha crecido entre resto de una demolición. Un pequeño pulmón urbano.

“Madrid terminaba allí entonces. Era el fin de Madrid y el fin del mundo. Con ese espíritu crítico del pueblo que encuentra la justa palabra, (...) había bautizado los confines del barrio. Había las “Américas” y había además el “Mundo Nuevo”. (...) Hasta allá navegaba la civilización, llegaba la ciudad. Y allí se terminaba.¹ (...) el punto crucial de la balanza, el punto crucial entre el ser y el no ser. Al Avapiés² se llegaba de arriba o de abajo .El que llegaba de arriba había bajado el último escalón que le quedaba antes de hundirse del todo. El que llegaba de abajo había subido el primer escalón para llegar a todo. Millonarios han pasado por el Avapiés antes de cruzar la Ronda y convertirse en mendigos borrachos. Traperos, cogedores de

¹ Arturo Barea, La forja, Barcelona,2006, p.137

² Avapiés , término que emplea Arturo Barea para denominar el actual barrio Lavapiés de Madrid

*colillas y de papeles (...) se encuentran todos los orgullos: el de haber sido todo y no querer ser nada, el de no haber sido nada y querer ser todo. (...) A veces he entrado en los confines del mundo de nadie, más allá del Mundo Nuevo, he visto a los gitanos en cueros al sol matando sus piojos arrancados, uno a uno, de sus pelos por lo dedos de la madre o hermana; a traperos separando del montón de basura el montón de comida para ellos ...Allí aprendí todo lo bueno y lo malo. A ver la vida cruzada y desnuda, tal como es."*¹(...)



Lámina 297: Lavanderas en Madrid, Robert Capa fotografía de la portada del libro *Forja*, por Arturo Barea, 1941

¹ Barea, ibidem, p.138-139

Descripción muy interesante de esa zona durante la guerra civil, ¿pero no hay un cierto parecido de lo que puede estar pasando en muchas zonas actualmente?, no hace mucho tiempo pasé por una de las calles de Carabanchel alto, y aunque no recuerdo muy bien el nombre de la calle, si recuerdo, es una imagen muy parecida descrita por Barea, mirando unos edificios de la zona, vivienda de protección civil, una mujer de color asomada al balcón de la calle, con la cabeza agachada, quitándose piojos supongo, con un peine o tenedor, no lo se bien, casi diría que era un tenedor, dando unos gritos terribles cuando otra chica la ayudaba, en frente estaba una gran muralla que separaba la calle, detrás un recinto que pertenecía al ejercito del aire, lo que antiguamente sería la Colonia militar cerca de Carabanchel bajo.

Dijiste:

"Iré a otro país, veré otras playas;

buscaré una ciudad mejor que ésta.

Todos mis esfuerzos son fracasos

y mi corazón como muerto, está enterrado.

¿Por cuánto tiempo más estaré contemplando estos

despojos?

A donde vuelvo la mirada,

veo sólo las negras ruinas de mi vida,

aquí donde tantos años pasé, destruí y perdí."

*“No encontrarás otro país ni otras playas,
llevaras por doquier y a cuestras tu ciudad;
caminarás las mismas calles,
envejecerás en los mismos suburbios,
encanecerás en las mismas casas.
Siempre llegarás a esta ciudad;
no esperes otra,
no hay barco ni camino para ti.
Al arruinar tu vida en esta parte de la tierra,
la has destrozado en todo el universo”.*¹



Lámina 298 : Sergio Belinchón, *Metropolis* 1997

¹ La ciudad, Poema de Constantino Cavafis, Nació en Alejandría, Egipto en 1863; Poeta griego, una figura fundamental de la literatura griega del siglo XX.

¿Cuál es la costumbre en la ciudad? Ir de un lado a otro sin mirar, ¿podemos decir que observamos?

“Porque uno se acostumbra a ver y a no enterarse, como se habitúa a existir y a considerar normal el hecho de estar vivo. Sin percatarse, uno entra en la rutina, que debería ser declarada el mayor enemigo de la humanidad (...) Si no miras, si no sientes lo que ves como si lo observaras por primera vez (...) ¿Cómo podrás contarlo? (...) No saqué de mi paseo ninguna conclusión ni moraleja. Solo me siento afortunada porque he vuelto a mirar, porque la vida vuelve a entrarme por los ojos”.¹

Cada cosa que se hace no es algo que allí muere, sino que estimula el movimiento, porque la actividad ejercita actividad, crea realidades nuevas que ponen en peligro las mismas realidades que las habían originado.

No sé que me ocurrió.....tal vez sólo fuera un proceso fisiológico. Tal vez me estuviera costando trabajo adaptarme de nuevo al clima emborronado de la ciudad, equilibrar mis ritmos vitales con el ritmo ralentizado de aquel arte denso.

¹ Maruja Torres, [Salir de “matriz”], *Perdonen que no me levante*, artículo, semanal del País.2006, Reflexión sobre lo que vemos o dejamos de ver por costumbre, tras una descripción que nos hace de un paseo, un camino de cada día frecuentado por todos y relacionado en cualquier ámbito y ciudad.

5.4 Realidades dentro de otras Realidades = otros espacios, otros vacíos

“El arrabal: Conglomerado absurdo de tapias, montones, casitas, jirones mustios de campo”

“Estos suburbios tienen la complejidad anodina y expresiva de la buhardilla .Son como el cuarto para los trastos viejos de la ciudad. Allí está todo lo apolillado o inservible que pueda haber”¹

“Los árboles ciegos pasan en lenta procesión y en sus más altas ramas pía oro alguna hoja rezagada. Las calles en masa quieren salirse a pasear al campo pero tan lentamente que pronto los viandantes se las dejan atrás todas estremecidas al sol”.²

“si miramos un jardín a través de una ventana no vemos el vidrio porque, preocupados por el jardín, pasa nuestra mirada a su través. Pero -dice- «haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. [...] Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e

¹ “Suburbios”, nº4 de Enero 1923, *Horizonte*, texto de Buñuel.

² “Teorema”, Textos que recoge Sánchez Vidal en *Obra literaria*, enfoque ultraísta, fechado en 1926.

Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte». En el primer caso convivimos, en el segundo contemplamos."Ejemplo de Ortega y Gasset entre la relación del arte con la vida y la realidad.

Espacios Olvidados Que Pasamos Por Al Lado... Pero Forman Parte De Nuestra Realidad, Existen... Y Se Actua Como Si Fueran Los Vacíos Propios De La Sociedad. En distintos medios se actúa, mostrando lo que sucede en nuestro entorno, haciéndonos partícipes de lo que sucede.



Lámina 299 : Buñuel, Las Hurdes, 1933

Una búsqueda de un mundo diferente, una denuncia de una situación expuesta a través de la película. Utiliza los viajes del rey Alfonso XIII al territorio hurdano como pretexto para la acción de su película-documental, enfocando su viaje como un reportero, que quiere desvelar la verdad que se oculta.

El anti-viaje de Buñuel a las Hurdes, calificativo usado durante los textos de Javier Herrera Navarro dando detalles del mismo.



Lámina 300 : Mientras visita al pueblo acompañado del alcalde, Buñuel se encuentran con esta niña que pocos días mas tarde murio .*Las Hurdes* 1933

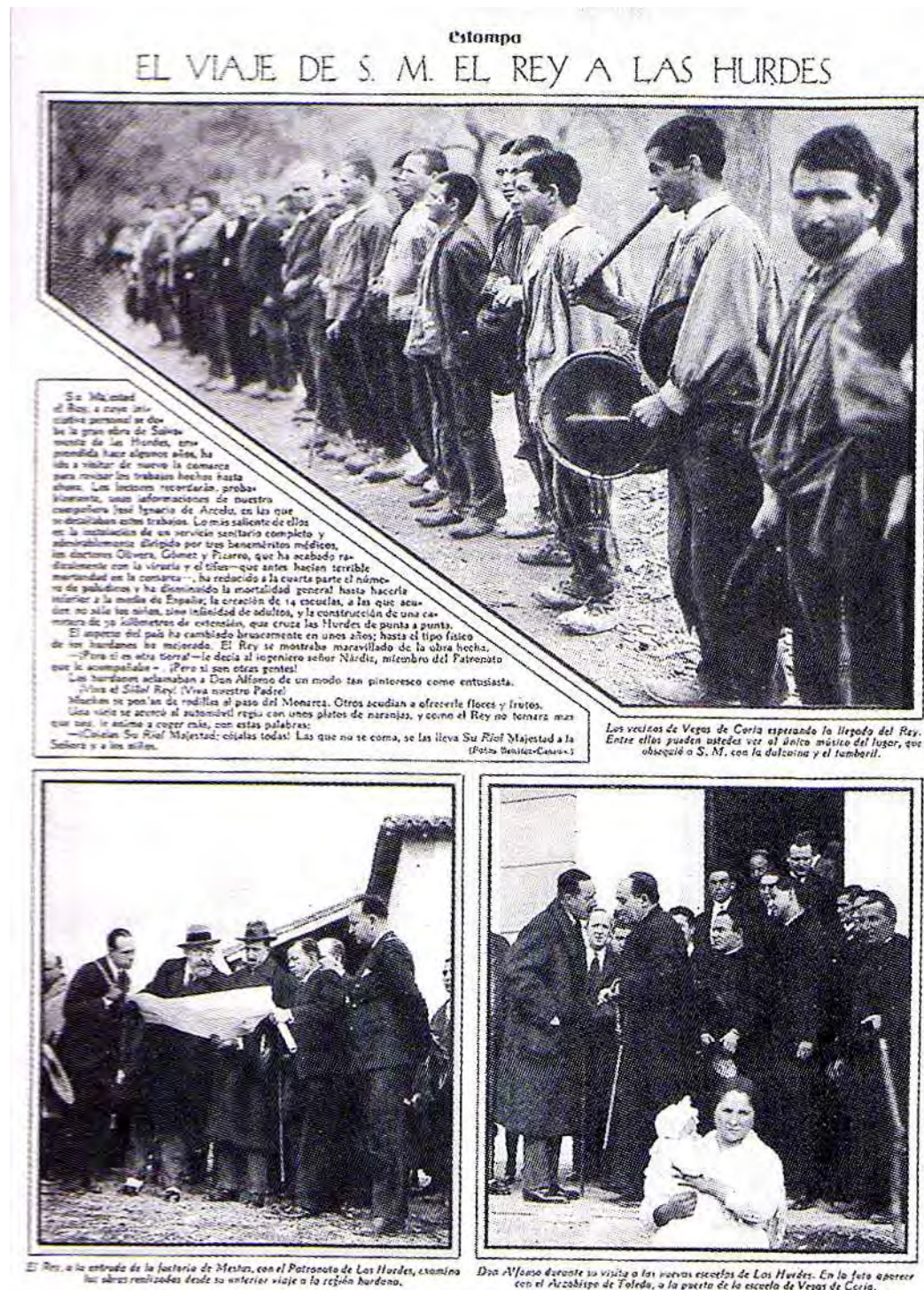


Lámina 301 : Modelo directo del que parte Buñuel para contra-argumento en su película sobre *Las Hurdes*, 25 de marzo de 1930.

Transcripción de parte del texto que aparece en las láminas anteriores entre los vecinos del pueblo de las Hurdes y el Rey Alfonso XII:

1. *“Los vecinos de Vegas de Coria esperando la llegada del Rey. Entre ellos pueden ustedes ver al único músico del lugar, que obsequió a S.M. con la dulzaina y el tamboril”. “Un detalle curioso: en los pueblos de las Hurdes, nunca hemos escuchado una canción”.* (Comentario de la versión francesa)
2. *“El Rey a la entrada de la factoría de Mestas, con el Patronato de Las Hurdes, examina las obras realizadas desde su anterior viaje a la región hurdana”.*
3. *“Don Alfonso, durante su visita a las nuevas escuelas de Las Hurdes. En la foto aparece el arzobispo de Toledo, a la puerta de la escuela de Vegas de Coria.”*
4. *“Niños hurdanos de Mestas agitando banderolas para saludar al Rey, a cuya iniciativa personal se debe la gran obra de Salvamento de Las Hurdes emprendida hace algunos años.”*

5. *“El rey ha sido aclamado durante su viaje por los hurdanos, de un modo tan pintoresco como entusiasta. Muchos se ponían de rodillas al paso del Monarca. Otros, acudían a ofrecerle flores y frutas”.*

6. *“Una vieja se acerco al automóvil regio con unos platos de naranjas”...*

7. *“S.M. hablando con dos hurdanos de Pino Franqueado, a quienes preguntó si estaban satisfechos de los trabajos realizados por el Patronato de las HURDES”.¹*

¹ Viaje de 1930 del Rey Alfonso a este pueblo, publicado por la Revista Estampa en el nº 115, 25 de marzo de 1930.



Lámina 302: Modelo directo del que parte Buñuel para contra-argumento en su película sobre *Las Hurdes*, 25 de marzo de 1930.



Lámina 303 : Candida Höfer, Biblioteca nacional de Francia, Paris XXIV, 1998

Nos muestra a través de sus fotografías lugares públicos, pertenecientes a la naturaleza artificial de este sistema de ordenación.¹ Normas de Uso de la biblioteca, de la utilización de sus salas, numeración de los libros, son ejemplos de una posible escultura que nos relaciona el espacio mediante un análisis interior del lugar que utilizamos habitualmente. Una nueva realidad – espacio –temporal.

¹ Astrid Wege, "Candida Höfer", Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Madrid, ed. Taschen, 2003, p.94

OBJETOS QUE EL USUARIO PUEDE INTRODUCIR
<ul style="list-style-type: none"> ❑ Un cuaderno o folios (se considera razonable de 50 a 100 folios o fotocopias), que pueden estar en un máximo de 5 fundas preferiblemente con apertura superior y lateral. ❑ Un pequeño bolso o cartera de tamaño no superior a 18 x 18 cms. ❑ Un ordenador portátil que será registrado a la entrada, y que deberá introducirse sin funda. ❑ Dispositivo USB de memoria.
OBJETOS QUE EL USUARIO NO PUEDE INTRODUCIR
<ul style="list-style-type: none"> ❑ Alimentos y bebidas. ❑ Objetos cortantes o punzantes que quedarán depositados mientras tanto en Seguridad (cúter, tijeras, compases, cubiertos, punzones, etcétera) o que puedan dañar los fondos (rotuladores marcadores, tippex, hilo dental o de nylon, papel calcográfico, papel cebolla, crema de manos, etcétera) ❑ Prendas de abrigo (gabardinas, plumas, chaquetones, trenkas, abrigos, etcétera) sombreros o gorras, paraguas. ❑ Maletines, mochilas, carpetas con compartimentos, carteras y bolsos cuyo tamaño supere 18 x 18 cms, paquetes y similares, etcétera. ❑ Cámaras fotográficas, videocámaras, escáner, lápiz óptico, radios, etcétera. ❑ Libros, revistas, periódicos, recortes de prensa, microfilms, diapositivas, microfichas, transparencias, postales, fotografías, mapas y planos, sobres cerrados, cintas de vídeo, CD's y DVD's (originales), etcétera.
OBSERVACIÓN
<p>Si el usuario necesita introducir un objeto no permitido, deberá solicitar autorización en el mostrador de Información General.</p>

02.10.2007

Lámina 304 : Lista de objetos que el usuario de la biblioteca nacional puede introducir – no introducir, 2-10-2007

“Gustavo soñaba con franquear ese arco, esa vuelta que conduce al interior de los decorados. Siempre había pasado: “Parecen deshabitados pero bastaría encontrarles el lado fácil, seguir sus galerías en que llega a una máxima expresión (...) disfrutar de unos claustros ideales que hay al fondo de las decoraciones. Sobrepasar el límite, subir algunos escalones y ver de dónde sale esa luz que raya el final del camino.”¹

LISTA ABREVIADA DE SIGNATURAS DE LA BN

Puede consultar la relación completa de signaturas en la página web de la Biblioteca Nacional y en los soportes colocados junto a los catálogos manuales y en las salas.

Prefijo de la signatura	Sala de Consulta
1	Salón General
17 (Fotografía)	Sala Goya
2	Sala Cervantes (de la 2/1 a la 2/31288)
2	Salón General (del 2/31289 en adelante)
3, 4, 5, 7, 9	Salón General
6, 8, 10, 12	Salón General / Sala Alcalá de Henares
Afr (África)	Salón General
AfrGFDc (Afr. García Figueras)	Sala Cervantes
AP (Archivo de la Palabra)	Sala Barbieri
B (Bibliografía)	Sala de Bibliografía (libre acceso)
BA (Bellas Artes)	Sala Goya
BM (Bibliografía por Materias)	Sala de Bibliografía (libre acceso)
BMMC (Medios Comunicación)	Sala de Prensa y Revistas
BU (Biblioteca de Ultramar)	Salón General
Cat (Catalogación monografías)	Salón General
Cerv (Cervantes)	Sala Cervantes
CIR (Cirílico)	Salón General / Sala Alcalá de Henares
CIRi (Cirílico incompleto)	Salón General / Sala Alcalá de Henares
Cla (Clasificación)	Salón General
Cs (Casete)	Sala Barbieri
CT (Cartuchos)	Sala Barbieri
D (revistas)	Sala de Prensa y Revistas
Dc (Disco compacto)	Sala Barbieri
DGcd (Depósito General disco compacto)	Salón General / Sala Alcalá de Henares
DgMicro (Reproducciones en microfilme)	Salón General / Sala de Alcalá de Henares
DL (Depósito Legal, ejemplar de conservación)	Salón General / Sala Alcalá de Henares
DLi (Depósito Legal incompleto, ejemplar de conservación)	Salón General / Sala de Alcalá de Henares

Lámina 305 : Algunas de las signaturas de la BN, Madrid, 28-09-07

¹ Gómez de la Serna, *El incongruente*, Barcelona, Orensanz ,ed. Orbis, S.A, 1982, p.74



MINISTERIO
DE CULTURA



Normas de uso de la Biblioteca Nacional

Estas normas de uso se han elaborado para favorecer la correcta utilización de los servicios de la Biblioteca Nacional en condiciones óptimas, facilitar la consulta de sus fondos, así como promover la convivencia entre los usuarios, y entre ellos y el personal. Solicitamos de los usuarios su colaboración en el cumplimiento de las mismas.

- 1** Para hacer uso de las salas de consulta y de los servicios de la Biblioteca es imprescindible hallarse en posesión del carné de usuario de la BNE, documento personal e intransferible, que deberá mostrarse a la entrada y cuando el personal de la BNE, debidamente identificado, lo solicite.
Al firmar la solicitud de carné, el lector¹ se compromete a no sustraer ni dañar de cualquier forma que sea, ninguno de los documentos u objetos de la biblioteca que estén bajo su custodia, a utilizar correctamente los servicios y a respetar las normas de la biblioteca.
- 2** No está permitido introducir en la Biblioteca prendas de abrigo, mochilas, bolsos, maletines, paquetes, carpetas, sobres cerrados, auriculares, radios o aparatos reproductores (cámaras fotográficas, videocámaras, escáneres), ni objetos que puedan causar daños a su estructura, instalaciones o pertenencias.
Los bolsos y maletas de los lectores podrán ser inspeccionados por el personal de seguridad.

La biblioteca dispone de guardarropa y taquillas para depositar los objetos personales que no puedan ser introducidos.

Para que los usuarios puedan guardar sus objetos personales y ordenadores portátiles se proporcionarán bolsas de plástico transparentes de la Biblioteca.

Está permitida la entrada con dispositivos de almacenamiento USB aunque se recomienda utilizar el servicio de Reprografía que puede facilitar a los usuarios las reproducciones que precisen.

La introducción de libros y otros documentos propios en la Biblioteca sólo será posible con autorización de los bibliotecarios de Información General o de la sala correspondiente.

La biblioteca no se hace responsable de las pérdidas o desapariciones de objetos que pudieran producirse que no hayan sido depositados en el guardarropa o en las taquillas.
- 3** Los documentos de la Biblioteca se consultarán en la sala de lectura correspondiente, ya que la Biblioteca Nacional no dispone de servicio de préstamo domiciliario, salvo la colección destinada a este fin en la Sala de Documentación Bibliotecaria. Asimismo, el traslado de libros de una sala a otra será realizado por el personal de la Biblioteca.
- 4** El lector será responsable del deterioro, pérdida o mutilación de los libros solicitados y servidos, en cuyo caso está obligado a reemplazar el mismo y si no fuera posible deberá pagar su copia o reparación, mediante los métodos que la Biblioteca considere adecuados, con independencia de las acciones legales que de tales actos se pudieran derivar. Se agradece a los lectores que notifiquen cualquier tipo de anomalía en la integridad y conservación de los documentos consultados.

atencionausuarios@bne.e

PASEO DE RECOLETOS
28071 MADRID
TEL.: 91 580 78 00
FAX: 91 577 56 34

“Debate que observa con el microscopio algunos mitos y realidades y que llega a la conclusión de que todo es mucho mas complejo de lo que muchos habíamos pensado”¹

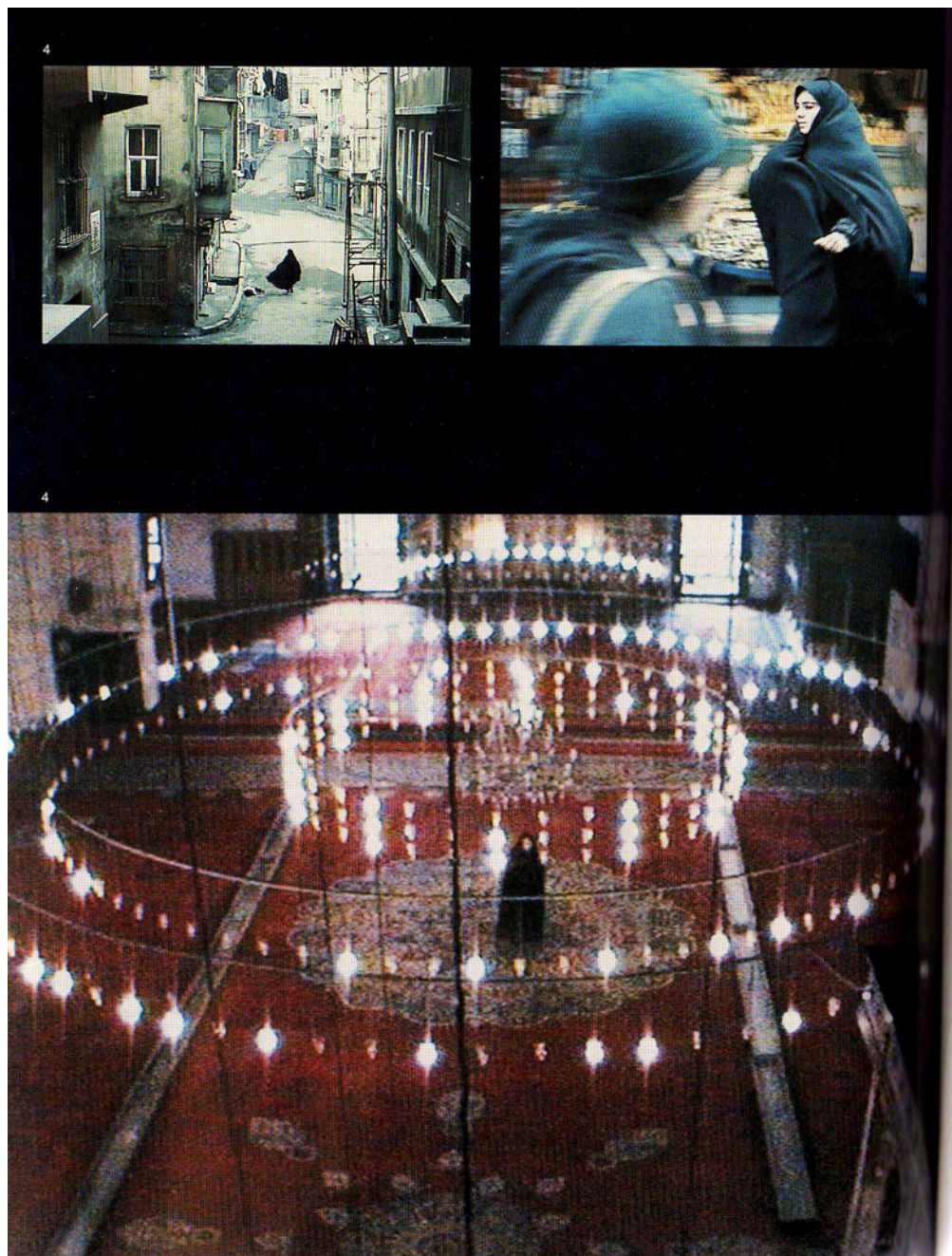


Lámina 307 : Neshat, Fotograma del video *“The shadow under the web”*, 1997

¹ La propia Shirin Neshat, nos describe así su obra

Nos muestra una realidad existente, en varias de sus obras cinematográficas, observamos a una mujer con chador corriendo sin parar alrededor de las murallas del centro histórico de una ciudad, a través de la mezquita, bazar, callejones estrechos. La diferencia de espacios de lo público y privado- hombres y mujeres respectivamente, una separación del espacio , regidos por unas normas sociales-religiosas, la transición de dos mundos, una mujer que corre(mal visto), trasladando la vida ajetreada de las sociedad occidentales, las distintas estructuras sociales...



Lámina 308 : Neshat, *Rebelious Silence*, *S/t*, *Stories of Martyrdom*, respectivamente, 1994

5.4.1 El anonimato, privacidad y conversión en la escena pública

“Para muchos, la ciudad, la metrópoli contemporánea, es la metáfora privilegiada de la experiencia del mundo moderno. Con sus detalles cotidianos, su mezcla de historias, lenguajes y culturas, su complejo testimonio de tendencias globales y distinciones locales, la figura de la ciudad, como un lugar a la vez real e imaginario, parece ofrecer un mapa destinado a la lectura, la interpretación y la comprensión.” (Iain Chambers)

La sociedad global se caracteriza, además, y como consecuencia de lo anterior, por su (inter)conectividad, es decir, por la facilidad con la que flujos de información, de capital o de personas se mueven –de manera desigual, eso sí a lo largo y ancho del planeta, de tal modo que el espacio, antes condicionado y circunscrito por las fronteras nacionales, se disuelve y difumina, dando lugar a nuevas formas de sociabilidad y nuevas identidades que surgen en los intersticios de la interacción entre lo global y lo local.¹

¹ Iñigo Sánchez, *Música y diáspora. Nuevos escenarios para la investigación (etno)musicológica*, Departament d'Arqueologia i Antropologia, Institut Milà i Fontanals (CSIC)

No hace falta irse muy lejos para ver que esta pasando, simplemente se puede girar la calle de detrás y se puede ver otras perspectivas de la vida diferentes, calles que por la noche cobran un cariz distinto, solo hombres a la hora de rezar en la mezquita, ¿Dónde estarán las mujeres?, te quedas mirando, pensativo, ¿estas en la misma ciudad?, alguna mujer pasa deprisa por tu lado, sólo se ve la mirada...

Los viernes los coches invaden la zona de la mezquita que se encuentra prácticamente en le centro de la ciudad.

Cuando se acerca la temporada de recogida de fruta, vuelven a venir pensando en buscar un trabajo, y aquellos que no tuvieron suerte, los puedes encontrar en la orilla del río, dejando pasar las horas.

Otros totalmente integrados, han conseguido trabajo, hablan el mismo idioma, otras costumbres, diversidad...

Invadidos por los medios, las nuevas tecnologías encontramos muchos vacíos en ellos mismos, interesantes para su análisis bajo una perspectiva tanto social como escultórica. Algunos ejemplos ya hemos mencionado, y otros los iremos mostrando a lo largo de estas líneas, La Ciudad invisible, título del libro de Italo

Calvino, nos sirve para calificar todo un gran bloque de fisuras que crean otras realidades en nuestro siglo.

La invisibilidad reflejada en cada instante de nuestras vidas, al apagar el televisor, al girar la cara para otro lado si no nos conviene algo, cerramos los ojos y el problema pensamos que se ha solucionado, pero sigue existiendo, sigue la vida, sigue el movimiento. Interferencias creadas por nosotros mismos.

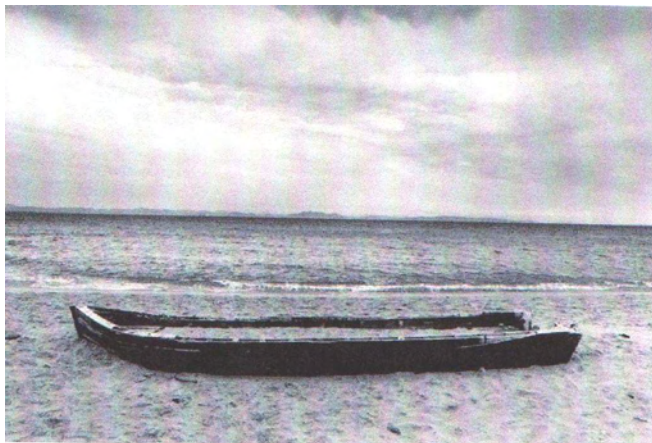


Lámina 309 : Consuelo Bautista, A los invisibles, 2001-2004

Un claro reflejo de todo lo dicho, pudimos verlo en la exposición realizada en el centro La Panera, Lleida, bajo el título “mediterránea(es)”¹, ciudades del mediterráneo, bajo una nueva mirada, no sólo son ciudades de veraneo, cercanas al mar, en ellas existen otras vidas, otras experiencias, que se ven

¹ Mediterránea (es), Centro de la Panera, Lleida, del 18 de octubre al 20 de enero del 2008, Comisariada por Gloria Picazo, www.lapanera.cat

claramente reflejadas .Éstos son alguno de los ejemplos que podían verse en la exposición.

Por su historia pasada, intercambios culturales, ¿no deberían ser sociedades mas abiertas?

La pérdida progresiva de una identidad propia, los efectos unificadores de la globalización, los desplazamientos migratorios y las consecuencias que desembocan en dramas personales...

Con el trabajo de Consuelo Bautista, percibimos el rastro dejado por todos aquellos que desde el norte de África han intentado entrar en España de manera ilegal a través de las fronteras marítimas del sur de la península. No busca los rostros de los protagonistas, sino los indicios que testimonian el tráfico incesante de centenares, miles, de personas que en busca de una nueva vida, pueden perder la suya en las aguas del mediterráneo.

Por otro lado, Txema Salvans, mediante una serie de fotografías , hace una inmersión en un nuevo paisaje – natural de Barcelona, que podría encontrarse en cualquiera de muchas otras ciudades, una sobre explotación del terreno, creando nuevos no-lugares , que se convierten en un nuevo centro neurálgico de la ciudad, en la que conviven múltiples situaciones, distintas modalidades de

ocio en sitios aparentemente inverosímiles, familias que hacen una paella, junto con grúas y construcción de nuevas edificaciones, industrias, filas de casas adosadas.



Lámina 310 : Txema Salvans, *El Vacío que nos contiene*, 2006-2007



Lámina 311 : Huerta de València, zona cercana al puerto, instantánea tomada el 2001



Lámina 312 : detalle de los contenedores, zona del puerto cercana a la parte antiguo de huerta de València, 2001

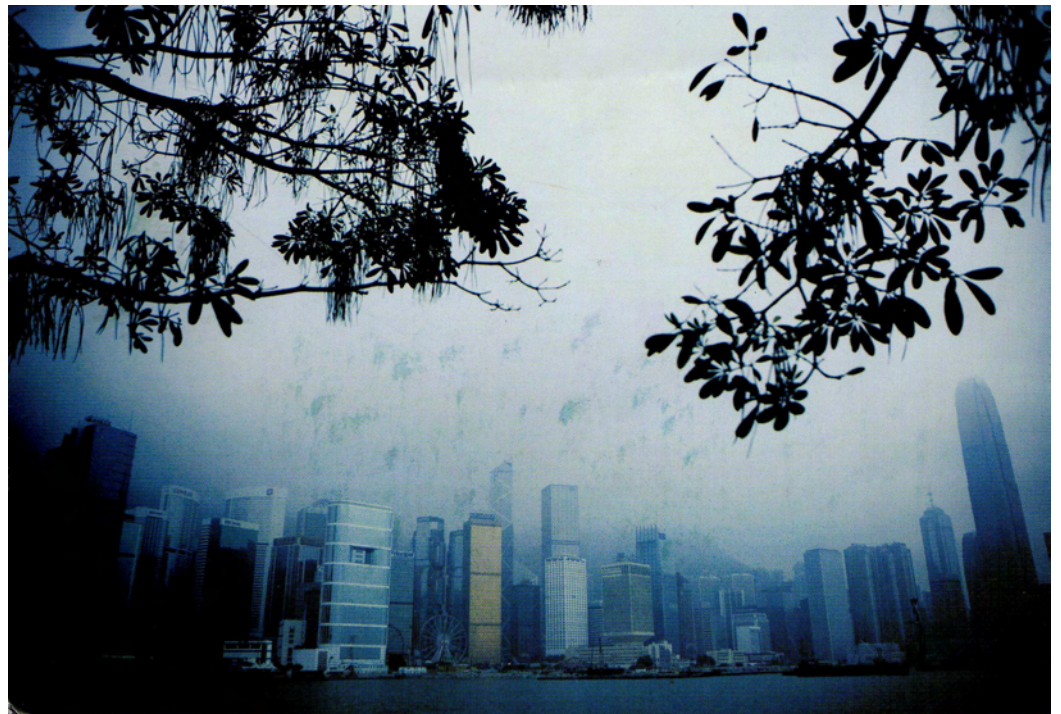


Lámina 313 : Mat Wright, Publicidad del ciclo de debates sobre temas de actualidad científica en la Casa Encendida, Madrid, 07

Con estas imágenes sobran las palabras¹



Lámina 314 : Fotograma del documental, Cartas a Nora, Isabel Coixet, 2007



Lámina 315: Fotograma del documental, Cartas a Nora, Isabel Coixet, 2007

¹ Se recomienda ver los distintos documentales, Invisibles, 2007



Lámina 316 : *Cartas a Nora*, Isabel Coixet, 2007

¿Quién cuida de nuestros mayores?



Lámina 317 : *Una noche en Uganda*, Fernando León, 2007

Cuando llega la noche, los niños temen ser secuestrados, y se esconden en este refugio. Niño soldado que son secuestrados para obligarles a matar o morir.



Lámina 318 : El arca de Noé, refugio para los niños por la noche.



Lámina 319 : Colección de cine documental, 10 películas que enseñarán el mundo tal y como es: situaciones y personas olvidadas. Documental *Invisibles*, producido por Javier Bardem

OTROS VACÍOS, Nueva Escultura En Movimiento.

Visita guiada a la autopista AP – 7 (Barcelona)

Es un proyecto de Joan Saló Braut que se produce desde la sala de arte joven en el marco de la modalidad de proyectos deslocalizados.



Lámina 320 : Joan Saló Braut, *Escultura En Movimiento*. Visita guiada a la autopista AP – 7 (Barcelona)

Visita Guiada:

En 1974 ACESA (Autopistas Concesionaria Española, S.A.) construyó un conjunto escultórico en la vertiente de la autopista AP-7, por medio de un concurso internacional. A pesar de la polémica inicial que desencadenó el proyecto, la presencia de estas esculturas se ha normalizado, quedando diluida en el mismo flujo de la autopista. La visita guiada se propone como una intervención de baja intensidad que reconstruye el contexto y las circunstancias en que se generó el conjunto escultórico, intentando restituir las intenciones iniciales de la propuesta y el discurso de las obras, ofreciendo instrumentos críticos para la valoración actual de este patrimonio.

Salida: 6 de Octubre a las 12 h desde la Sala de Arte Joven

Secretaria General de Juventud, C. Calábria n.147.Barcelona

Trayecto de 2 h y comida gratuita

Duración aproximada de la actividad: 5 h



El 1974 ACESA (Autopistas Concesionaria Española S.A.) va construir un conjunt escultòric en les vessants de l'autopista AP-7, per mitjà d'un concurs internacional. Tot i la polèmica inicial que va aixecar el projecte, la presència d'aquestes escultures s'ha normalitzat, quedant diluïda en el mateix flux de l'autopista.

La visita guiada es proposa com una intervenció de baixa intensitat que reconstrueix el context de la targeta. Este texto va ser la obra en sí, sin necesidad de llevarla a cabo. Aunque posteriormente se realice la visita.

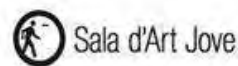


Lámina 321 : Parte de la pieza escultórica, Joan Saló Braut, Escultura *En Movimiento...* Visita guiada a la autopista AP - 7 (Barcelona)

En los estados modernos el espacio público no puede limitarse a la suma de las plazas del centro de las ciudades. De ahí que la prensa y la radio hayan tomado el relevo y reserven secciones («espacios») en los cuales los lectores u oyentes pueden expresarse. La prensa es también una parte del espacio público cuando se afirma como creadora «de opinión». La prensa de opinión, se compartan o no sus ideas, desempeña un papel importante en la formación e información del público, precisamente porque está comprometida con la vida pública y toma posiciones en ella. Pero la prensa que se presenta como «apolítica» desempeña a menudo un papel insidioso, al presentar la actualidad como la norma y al modelar inconscientemente las actitudes individuales.¹

Otros espacios—otros vacíos

“El tiempo.— es una noción de referencia, una idea que tiene un montón de palabras para no referirse a ningún objeto en concreto.”

Georges Perec

¹ La sociedad líquida – Marc Augé, texto originalmente publicado en abc.es

Por ejemplo.- reloj.-una máquina que no produce nada y no se refiere a nada.Nuestro parámetro de tiempo no es demasiado claro, el tiempo según se ha dicho en diferentes teorías es relativo. La duración, la consecutividad, la causa -efecto, la ordenación, la deducción, la seriación, etc.

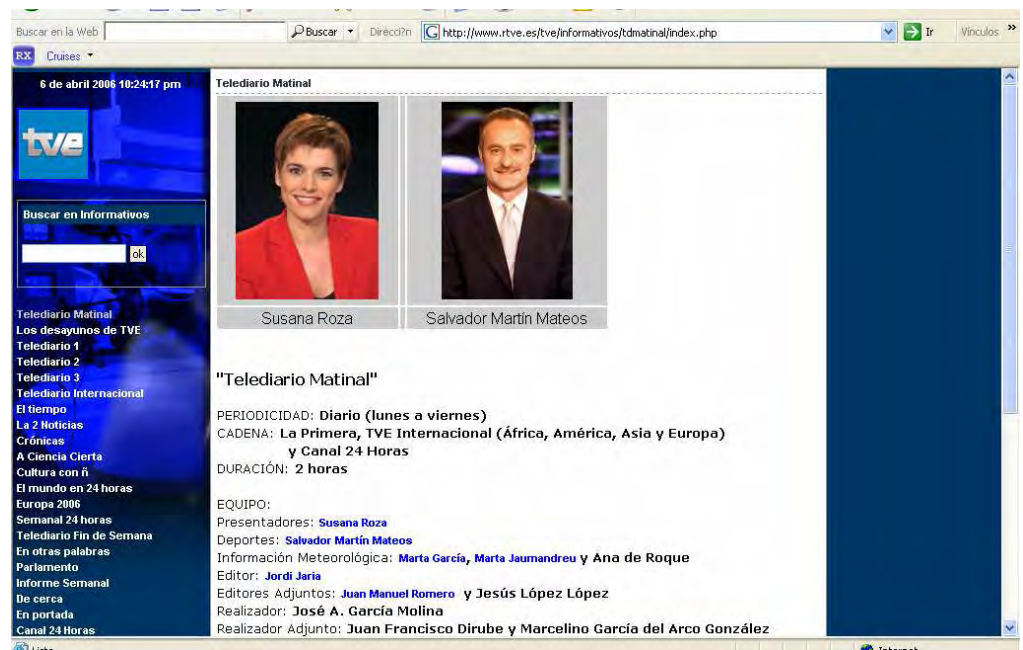


Lámina 322: Captura de imagen de la página web de TVE

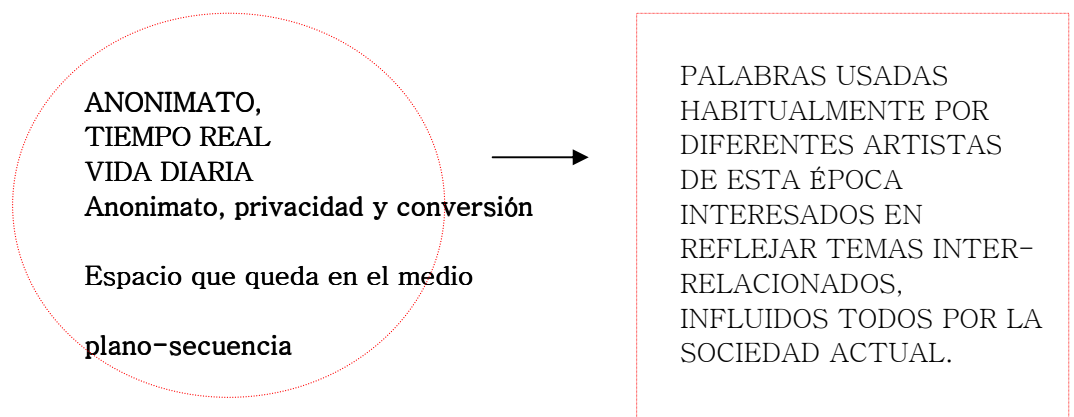
Encontramos distintos espacios dentro de los media en los que podríamos resumirlos como pequeñas fisuras en los que podemos introducirnos los espectadores siendo partícipes de distintos sucesos , tanto en artículos de opinión de los periódicos, las llamadas telefónicas en los programas de televisión, por medio de los mensajes de los móviles en los que se reflejan al instante durante la emisión del programa, espacios expositivos porque no

decirlo que podrías ser usadas para las nuevas tendencias artísticas, pero, es cierto que la televisión se esta volviendo “charlatana”, término empleado por Marc Auge en algunos de sus textos, y aún de este modo, podemos jugar con ella, no solo usando la herramienta “zapping”, en la que con cada movimiento creamos una pieza sonora nueva, pequeñas partituras musicales, sino apagando y enciendo la televisión, sino intentando introducir acciones artísticas. Muchos análisis realizados dan una visión demoledora de los nuevos medios, ¿quizás tendremos que aprender a usarlos? Las nuevas técnicas fundamentalmente a través de internet, habren portales nuevos de experimentación, un canal de intercambios.

Unos y otros se han fundido en nuevos espacios híbridos que ofrecen todo eso... y mucho más; “no nos encontramos ante una simple mezcla de ingredientes, sino ante un intento de transformación y regeneración de espacios físicos habituales adaptados a los condicionantes de la Red. Se trata de las comunidades de productores de medios”.

Estos son espacios en la Red –desarrollados por artistas, críticos de arte o activistas culturales– que generan sus propios dispositivos de interacción pública. Según José Luis Brea, de quien tomo prestada la definición, se trata de *«un dominio*

postmedial en el que la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso (a la organización de "masa" antes que a la articulación comunicacional del "público")».



En silencio escuchamos atentamente el texto transmitido por medio de pausas al cambiar de canal, distintos números reflejados en todas las imágenes que crean otras palabras, otros mensajes. Por medio de los vacíos construimos nuestro propio lenguaje.¹ Repeticiones como medio de la memoria para el sonido.

¹ Ver con mayor claridad las imágenes – video en el CD que se adjunta con el documento.



Lámina 323 : no- sonido en la poesía visual- nuevos vacíos

Lectura horizontal

15, 8, 13, interferencias, 14 (interferencias), 8, 13,
interferencias

14(interferencias), 8, 13, interferencias

13, interferencias, 15, 8

Lectura Vertical

15, 14, 13

8, 8, interferencias

13, 13, 15

Interferencias, interferencias, 8



Lámina 324 : Interferencias visuales



Lámina 325 : Composición de interferencias visuales, nuevos vacíos

Lectura horizontal

Interferencias, 3, 15, 2(medio sonido)

VACÍO, 2, 16, 2(medio sonido)

15, 2(medio sonido), interferencias, 3

Lectura vertical

Interferencias, VACÍO, 2, 16, 2(medio sonido)

3, 2, 2(medio sonido)

15, 15, interferencias

2(medio sonido), 2(medio sonido), 3

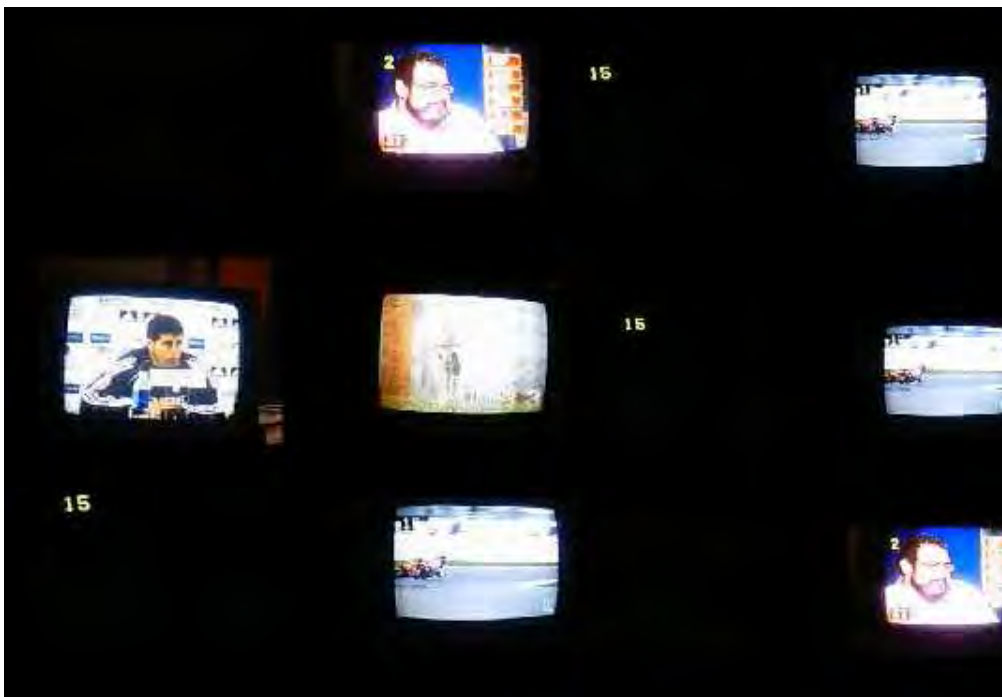


Lámina 326 : Distintos fotogramas de la pieza en movimiento, *Ausencia de imagen*, Paola Ruiz 2006

Páginas en construcción.-

Anuncios de los nuevos vacíos, residuos urbanos en venta.

“Urbes laberínticas, de telaraña, proteicas, sinuosas o voluptuosas, concluyen y renacen en las pupilas que las diseccionan. La memoria del viajero es nuestra memoria y sus metrópolis las de nuestros amantes, nuestros afectos y nuestras querencias”.¹



SE VENDE SOLAR URBANO
Llano con proyecto y licencia para 7 casas unifamiliares y piscina. Permisos pagados. Para empezar a construir. A 50 mts. de la playa. Precio: **950.000 €.**
Con financiación Banco Popular
Tels. 617-42-04-70 o 610-28-09-57

Lámina 327 : Solares en Venta, Vacíos anunciados en la prensa, se vende la nada al mejor postor.



SOLARES INDUSTRIALES
SANT BOI DE LLOBREGAT
EN VENTA
Desde 5.000 m² hasta 12.000 m²
Totalmente urbanizados. Frente a vial de 36 m. de ancho.
Apotos para licencia inmediata. A 500 m. salida C-32.
INFORMACIÓN Tel. 93 201 08 08

Lámina 328 : En venta, parcela en Llobregat

¹ Italo Calvino, op.,cit., prólogo de Las Ciudades Invisibles

Cómo estos podremos encontrar miles cada día, pudiendo hacer un estudio de los solares de nuestra ciudad, siendo un comienzo de un trabajo de investigación en proceso, una nueva guía de nuestro entorno. Abiertos al público, solares con horario de visita como si de un nuevo museo se tratara, ¿porque no?, un nuevo museo se abre en nuestra ciudad. Mas allá de los bosques repletos de coches y la gran masa de edificios, investigando sus entrañas, podemos señalar los pisos vacíos, en alquiler, en venta, como nuevas ventanas en la escultura, en cada ciudad , en cada barrio, encontraremos miles de carteles que nos señalan una ruta a seguir, cambiamos nuestras residencias por otras, un movimiento constante. Una ruta marcada por el vacío y la ausencia de vecinos en distintos edificios. Invitaciones continuas a ver la nada, pasen y vean, si no les gusta pueden ver mas, una ruta como si de una agencia inmobiliaria se tratara.

La acentuación de la diferencia entre la esfera pública y la privada se produce, precisamente, a partir del momento en que las ciudades se masifican, multiplican los espacios anónimos de la calle y comienzan a denotar la naturaleza fragmentaria de la ciudad.¹

¹ Este tema lo refleja en muchos de sus escritos Walter Benjamin, Martí Peran, “Senyals públics. Espais de la contemporaneitat”, *Una revisió de l’art català recent a partir de textos publicats*, Impasse 3, Centre d’art La Panera, Lleida, 2002, p.226

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES

6. Conclusiones

Los seres humanos nos vemos incrustados en ciertos valores (entre ellos ciertos valores perceptivos) que hacen que prestemos más atención a cosas que vienen socialmente determinadas. Así como el silencio es a la música como el vacío a la experimentación física, una categoría analítica que presupone ciertas características de partida, el ruido y la música son percepciones que pueden variar mucho según el lugar del planeta en el que nos encontremos.

La grabación y reproducción de paisajes sonoros en su vertiente más documental pasa por la utilización de tecnologías. Pero lo que nos interesa es el proceso antropológico del análisis de nuestro entorno, intentando mostrar el vacío tal cual, ¿a que suena la nada?, un campo abierto a la investigación, a partir de procesos de investigación-experimentación realizados anteriormente, una vista al pasado y al futuro.

Nuestros recuerdos, son imágenes de la ausencia, de la no existencia de algo, de la movilidad espacial, si ahora mismo cogemos un plano del año pasado de nuestra ciudad, seguramente la mitad de los lugares indicados, habrán sufrido un cambio, incluso muchos locales anunciados en la páginas amarillas, calles

marcadas por nuestros pasos, habrán desaparecido, la gran urbe es una maquina devoradora, crece y crece cada día produciendo un nuevo entorno, una nueva natura del vacío, carteles de se vende, se alquila, denotan esos lugares que podría ser marcados nuevamente en esos planos como monumentos para visitar, espacios preciados de silencio y de la nada. ¡Qué bien tanpreciado hoy en día encontrar un sitio donde ir a no-escuchar!

Otros campos de experimentación en el que toma protagonismo el vacío y el espacio sonoro. Hemos intentado poner en obra un pensar del Vacío, he aquí una tarea de tensión en la que hemos planteado muchas preguntas que operaba como soporte de un espacio reflexivo cuya intención intelectual es intentar nuevos tránsitos.

La configuración acaece dentro de una delimitación, como un Dentro y Fuera limitados. De este modo entra el Espacio en juego. Será habitado por una obra plástica, moldeado como un volumen cerrado, perforado, vacío. Hechos bien conocidos, y no obstante, enigmáticos.

El cuerpo plástico corporeiza algo. Y si lo transformamos en pregunta quizás se planteen nuevos proyectos al respecto:

¿Corporeiza el espacio? ¿Es la plástica una posesión del espacio, un contener el espacio? ¿Respondería a la conquista técnico-científica del espacio?

El espacio empero -¿permanece el mismo? ¿No es aquel espacio que desde Galileo y Newton recibió su determinación? El espacio -¿es aquella extensión uniforme, sin zonas privilegiadas, en cada dirección equivalente, e imperceptible a los sentidos?

El espacio -¿es aquel que, mientras tanto, sigue impulsando obstinadamente al hombre moderno a su dominio último y absoluto? ¿No sigue el arte plástico moderno este mismo imperativo, en lo que se comprende como un desafío al espacio? ¿No se halla así confirmado en su carácter de contemporáneo?

El espacio de la vida cotidiana, con sus acciones y sus desplazamientos- ¿son tan sólo formas primigenias y transformaciones subjetivamente condicionadas a la objetividad de un solo espacio cósmico?

La interrogante sobre lo que el espacio como espacio sea, no queda formulada, tampoco su respuesta. Incierto también el ser del espacio y el poder atribuírsele un modo de ser.

¿Detrás del espacio, aparentemente, no hay nada hacia lo cual abismarse? ¿Delante, no existe coartada hacia otra cosa?

Y si es así, ¿que será del volumen de las configuraciones plásticas que corporeizan un sitio? Probablemente ya los espacios no se limitarán oponiéndose, allí donde se ciñe un Dentro opuesto a un Fuera.

¿Escultura? O ¿desescultura?

“Desescultura–Despintura” ligadas por una preposición “de”, empleo de estos términos para hablar del vacío que deja una acción determinada, que en ocasiones se pone en duda si era escultura o no, un no mirar sería algo visto unos instantes que ahora ya han pasado y quedaron sin nada, sin volumen, sin sonido, sin sentido.

Todas las casas ocultan un misterio, Ante unas puertas arrancadas de sus goznes y apostadas contra un muro; ante una pared vencida o un balcón suspendido en el vacío; ante un desmoronamiento de escombros y cascotes, nos acomete el sobresalto de una inconsecuencia visual. Nuestra época se dedica, como ninguna otra anterior, a una febril demolición de

edificios; nuestra época es al mismo tiempo la primera de la historia que no deja ruinas.

¿Por qué nos perturba una ruina en el corazón del holograma?

Podemos caminar entre dos lugares y al hacerlo establecer un vínculo entre ellos, conducirlos a un calor de contacto, como presentar a dos amigos.

Ese vínculo que une esos dos puntos, esos dos lugares ya es en sí un espacio que surge del vacío que crean esos lugares. Ese intermedio, ese vacío no-lineal entre ellos, es lo que nos interesa destacar en este punto. Intermedios como si de publicidad se tratara, cuando en una película retransmitida por la televisión, los anuncios hacen acto de presencia, momentos que unen y desunen en algunas ocasiones.

Poesía que se crea al andar. Movimiento no aparente, pero existente, te subes en tren y bajas en la siguiente parada, tiempo transcurrido 1 hora, pero al mirar por la ventanilla señales intermitentes nos llegan, nos producen sensaciones, que nos dejan ver esas pequeñas fisuras del tiempo, puntos pequeños que quedan entre los dos sitios, el de partida y el de llegada. Recogidos por una cámara podemos captarlos mas lentamente,

hacer visibles esos recorridos. Espacios que podrían ser en blanco o negro, negros si hiciéramos “zaping” al cambiar de canal muchas veces viendo la televisión, descripción ésta de la nueva poesía fonética surgida a partir de los nuevos medios.

Como si de música experimental se tratara, un pentagrama donde las notas no están en ella hasta el momento de la actuación, cada músico va creando su partitura guiándose por su instrumento.

Apertura de sonidos que existen en la escultura.

Las artes visuales, por mucho que en distintos períodos históricos se haya insistido en la gigantesca importancia de la mirada, nunca han sido realmente solo eso, visivas. El cuerpo entero se ha visto implicado, desde antiguo y con mucha mayor evidencia en nuestros tiempos, en la producción y la percepción del arte. Caminar es seguramente una de las mejores maneras de acercarse a la realidad y de sentirla corporalmente. El caminar lleva simbólicamente consigo, además, unas dimensiones de conocimiento, de revelación espiritual. Echar a andar es entrar en acción, un movimiento que puede llegar a ser revolucionario, tal como lo entendió Joseph Beuys en *La rivoluzione siamo noi*, hito en la iconografía del artista contemporáneo.

La lectura que se ofrece es subjetiva, no-lineal, las obras suponen en algunos casos el resultado de un encuentro fortuito entre artista y paisaje y constituyen un momento de cristalización, un paréntesis.

Aula sin paredes, cada rincón de la ciudad o cada alto en el camino es un laboratorio de experimentación, indagación, descubrimiento, cuestionamiento, aprendizaje...

Se han realizado propuestas no necesariamente en lugares destinados al arte, porque es importante que el arte influya creativamente en cada espacio de nuestro hábitat, sin restricciones.

El silencio no existe cuando dejamos de escuchar sonidos, pero ¿realmente existe como tal? siempre tenemos cosas que pensar y en nuestro interior no existe el silencio. Solamente nos lo podemos imaginar en una habitación oscura, con algunos muebles antiguos, en un sótano de la casa, solo sin compañía, si te paras a pensar un instante ante tanta penumbra, soledad, comenzarás a escuchar extraños sonidos que en circunstancias normales serías incapaz de analizar, una puerta se abre, o se cierra, ¿será que viene alguien?, Impacientes por conocer, por saber qué será lo que nuestros oídos creen identificar.

En realidad se puede decir que la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza.

El día que muere y la noche que nace luchan un momento, mientras la azulada niebla del crepúsculo tiende sus alas diáfanas sobre los valles, robando el color y las formas a los objetos, que parecen vacilar agitados por el soplo de un espíritu.

Este SILENCIO-ACTIVO es el que nos interesa a nosotros , todas estas fotografías que captamos al escuchar diariamente componiendo miles de partituras musicales, miles de esculturas que nos rodean en nuestra vida cotidiana convirtiéndolas en poesías visuales. Terminando ese análisis con este gran interrogante que deja el camino abierto a nuevos lenguajes.....

¿MIRAR es ESCULTURA?

CAPÍTULO 7:

ÍNDICE DE LÁMINAS

7. ÍNDICE DE LÁMINAS

Lámina 1: Esquema de un agujero negro en un sistema binario, se observa como el agujero negro absorbe la materia de su compañera estelar, en un remolino denominado disco de acreción	24
Lámina 2: <i>Campo gravitatorio de un agujero negro, imágenes capturadas por los telescopios, Hubble y Chandra</i>	27
Lámina 3: <i>Meteor Crater, Arizona, hace 50.000 años, formación también llamada Barriger Meteorite Crater, es un cráter de impacto de aproximadamente 1,5km, de diámetro.</i>	32
Lámina 4: muestra secciones transversales idealizadas de las estructuras de pequeños cráteres simples.....	33
Lámina 5: <i>Cráter Moltke, Cráter Bessel, Cráter Euler, Cráter King</i>	35
Lámina 6: <i>Cráter Copernicus, vista oblicua de la parte central del lado oculto de la Luna, Cráter Yuty</i>	35
Lámina 7 : <i>Stonehenge</i> , Condado de Wiltshire, monumento megalítico de la Edad del Bronce y del Neolítico situado cerca de Amesbury en Wiltshire, cuya construcción se fecha entre 2500 y 2000 adc.....	37
Lámina 8 : <i>Stonehenge</i> , Análisis de la estructura, Trilitos o dolmen (dos pilares de piedra coronados por un dintel elevado a 4,4 m de altura), Monolitos (bloques de piedra verticales), Cromlech (círculo de menhires). En 2200 adc tomó su aspecto actual.....	38

Lámina 9: Stonehenge, vista general	39
Lámina 10: <i>Interior de la pieza, Heel Stone</i> (piedra del Tacón), la cima de esta piedra coincide con el horizonte	40
Lámina 11: <i>Chimenea de hadas</i> , Región de Capadocia, la zona de la Anatolia central, la erosión del viento y el agua han esculpido en la roca auténticas chimeneas, la roca mas dura permanece encima de columnas de piedra mas blanda, conos de basalto sobre roca volcanica, muchas fueron utilizadas como viviendas, iglesias y alguna se ha convertido hasta en hotel para los turistas.....	42
Lámina 12: Distintas vistas de las llamadas <i>chimeneas de hadas</i> , Ozkonak una de las ciudades subterráneas, que eran utilizadas como refugio contra los invasores, se cree que fueron construidas por los Hitita's y utilizadas mas tarde por los primeros cristianos como lugares seguros donde practicar su fe	43
Lámina 13: <i>Cerro de Hierro</i> , Sevilla. la acción del agua ha formado los surcos de este lapiaz.....	43
Lámina 14: Conjuntos rocosos fungiformes en la <i>Ciudad encantada</i> , Cuenca, formaciones kársticas ,la acción de las aguas ha dado forma a este entorno singular, se aprecia la diferencia de color entre la capa superior de rocas, dolomías grisáceas, y la inferior rojiza, en la que predominan las calizas margosas	43

- Lámina 15: Los Menhires del valle de Tafi, Tucumán, Argentina, constituyen testimonios de la cultura agro-alfarera más temprana de nuestro país: “cultura Tafi”,cuyos habitantes poblaron el valle hace dos mil trescientos años., Estos monolitos de piedra, (algunos lisos, otros grabados con inscripciones zoo y antropomorfas, otros pintados), en algunos casos estuvieron colocados en el centro de un recinto circular; y en otros, sirvieron de puerta de entrada a esos recintos. Estuvieron emplazados en distintos lugares del Valle hasta mediados del siglo XVI. Su altura alcanza, en algunos casos, hasta cuatro metros..... 44
- Lámina 16: Parque de los Menhires en A Coruña,El granito es un material de construcción que ha sido usado desde la Antigüedad, por su belleza y su resistencia.Estos menhires son modernos, pero muchos de los prehistóricos estaban tallados en bloques de esta roca..... 45
- Lámina 17 : Brancusi, *Mesa del silencio*,Tirgujiu,Rumania, losa de piedra circular de algo más de dos metros de diámetro y setenta y nueve centímetros de altura,rodeada por doce taburetes, también de piedra,sobre los cuales se pueden sentarse los visitantes..... 46
- Lámina 18: Brancusi,*Camino hacia la Puerta del beso*, bordeado de asientos cuadrados y bancos, 1938..... 48
- Lámina 19 : Brancusi, *Puerta del beso*, Conmemorativo a la resistencia local que luchó frente a los alemanes durante la primera guerra Mundial, 1938..... 48
- Lámina 20: *La Puerta del Mar*, Alicante, entrada a la ciudad desde el muelle, se construyó en 1544 por el Duque de Calabria 49

Lámina 21: <i>Torreones de San Bartolomé y San Sebastián.</i> En 1535 comienza la construcción de la muralla del frente del Mar con los Torreones de San Bartolomé y San Sebastián. El autor de las obras fue el ingeniero militar Joan Cervelló.....	49
Lámina 22: Torres de serrano, Valencia, Pedro Balaguer en 1392.....	50
Lámina 23: <i>Puerta al mar</i> , Valencia	50
Lámina 24: Tikal – Guatemala	52
Lámina 25: Turner, <i>Lluvia, vapor y velocidad</i> , 1844, Londres, National Gallery	54
Lámina 26: Turner, <i>El incendio de la Cámara de los Lores y de los Comunes el 16 de octubre 1834, Cleveland Museum of Art</i>	54
Lámina 27: Turner, <i>El incendio de la Cámara de los Lores y de los Comunes el 16 de octubre 1834, Cleveland Museum of Art</i>	55
Lámina 28: zona arqueológica de Tulum	56
Lámina 29: Vista general, Templo de Angkor Vat Camboya.....	57
Lámina 30: Templo de Angkor Vat	58
Lámina 31: Templo de Angkor Vat	58
Lámina 32: Chichen, Itza, ciudad Maya	59
Lámina 33: Uxmal, ciudad Maya	59

Lámina 34: <i>Edificación de la edad de hierro</i> (Emiratos Árabes), <i>La aventura española en Oriente</i> (1166–2006), Museo Arqueológico Nacional de Madrid.	64
Lámina 35: La ciudad romana en el tratado de Vitrubio, ilustración de 1536.	66
Lámina 36: Vista general de las termas. Segobriga, Cuenca, siglos I y II d.c.....	68
Lámina 37: Detalle de las Termas, Segobriga, Cuenca, siglos I y II d.c.....	70
Lámina 38: Anfiteatro, Segobriga, Cuenca, siglos I y II d.c.....	70
Lámina 39: Teatro, Segobriga, Cuenca, siglos I y II d.c.....	71
Lámina 40: Vista general, restos arqueológicos Segóbriga, Cuenca, siglos I y II d.c.....	72
Lámina 41: Triunfo de Dionisios,s. III d.d c., Susa ,Túnez	78
Lámina 42: Hermes agoraios y las Gracias, relieve del Pasillo de los Tesoros, en el ágora de Tasos, 480 a.d.c.....	79
Lámina 43: Tiziano, Baco y Ariadna, conservado en la nacional Gallery , Londres	80
Lámina 44: Velázquez, Los borrachos, Museo del Prado, Madrid.....	81
Lámina 45: Gradas del teatro de Dionisios en Atenas, s. IV a de c.	83
Lámina 46: Vista general del Teatro Dionisios, Atenas. S. IV a.de.c.	83

Lámina 47: Estatua del antiguo héroe tracio Orfeo, S. I o II, d.c, ha sido desenterrada en Bulgaria, la villa de Tatul, a 200 millas al sudeste de Sofia.	84
Lámina 48: Apolo_ (Berlin_Museum).....	85
Lámina 49: Historia mitológica sobre el desafío que lanza Marsias (natural de Frigia) a Apolo, finalmente Apolo queda vencedor	87
Lámina 50: Ulises escuchando los cantos de sirenas, Mosaico Romano, conservado en Tunez	88
Lámina 51: Sirena de Watherhouse.....	90
Lámina 52: Sirena y Odisea, S.VI a.d.c.....	90
Lámina 53: Sirena de Poynter.....	91
Lámina 54: Sirenas y nave en un estamno ático	92
Lámina 55: Las sirenas y el barco de Odisea en un cuadro de Belly.....	92
Lámina 56: Giacometti, City square, bronce, (178 x 39,5 x 42.8 cm), 1948..	114
Lámina57: Giacometti ,caress (despite hands), marmol, (47,5 x 49.5 x 16 cm), 1932, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	116
Lámina 58: Giacometti.The nose, bronce,alambre y acero,(81,2 x 69.2 x39.0 cm).....	117
Lámina 59: Giacometti, Cube 1934	118

Lámina 60: Bernd Becher and Hilla Becher,serie de fotografías, Pitheads 1974	129
Lámina 61: Bernd and Hilla Becher, <i>Plant for Styrofoam Production</i> , , Germany, 1997.....	130
Lámina 62: Bernd and Hilla Becher ,Coal Bunkers 1974	131
Lámina 63: Monsieur Hulot el personaje de Jacques Tati, Fotograma de película Jour de fete, el espectador como espectáculo, 1948.....	132
Lámina 64: Sergio Belinchón, <i>Público_ 01</i> ,2004	134
Lámina 65: Sergio Belinchón, <i>Público _06</i> ,2004	134
Lámina 66: Sergio Belinchón, <i>Público _13</i> ,2004	135
Lámina 67: Sergio Belinchón, <i>Público _25</i> ,2004	135
Lámina 68: Wurm, <i>Escultura de exterior</i> , 1998.	136
Lámina 69: Fotogramas de la escena del camarote de los Hermanos Marx, en el que es una incesante entrada de personajes dispares en un espacio tan reducido. Creando con la imagen un lugar sonoro., <i>Una Noche en la Ópera</i> , dirigida por el excepcional Sam Wood en 1935,	154
Lámina 70: <i>El orador</i> , Ramón Gomez de la Serna, (Experimentación constante) rodado por Feliciano Vitores, 1928.....	159

Lámina 71: Página nº1 de la Revista Postimso de enero 1945, primer número y único. Encontrado en la Revista Poesia, nº2, agosto-septiembre 1978. Archivos de la Biblioteca Nacional de Madrid.	166
Lámina 72: Pruebas del doblage fotográfico realizadas por Eduardo Chuicharro y Gregorio Prieto, Roma, 1928.....	167
Lámina 73: La nueva poesia, Ernesto Jiménez Caballero, Jean Cocteau, Técnica mixta sobre cartón, 44 x 35 cm. Colección particular, Barcelona, 1925-1927.....	181
Lámina 74: Benjamín Jamés, Técnica mixta sobre cartón, 49 x 32 cm. Colección particular, Barcelona, 1925-1927.....	182
Lámina 75: <i>Tarjeta de presentación de Ramón Gómez de la Serna</i> , Café del Pombo, Revista Nuevo Mundo, 1-02-1915, Biblioteca Nacional, Madrid (2007) en su contexto original en el Apéndice	186
Lámina 76: Dibujo que fácilmente podría identificarse con un nuevo instrumento sonoro surrealista, típico usado en las conferencias de nuestro amigo Ramón, 1914, Revista el Duende, Madrid 22 febrero 1914 (Archivos en la Biblioteca Nacional, 2007).	202
Lámina 77: En el Archivo General de la Administración del Estado se encuentra una colección de <i>30 dibujos de Ramón</i> , proveniente de los fondos del diario, Serie de siete dibujos en los que la figura aparece como ausencia de tinta, enmarcada en una mancha oval o rectangular tipo sello o tampón., expuestos en la muestra de la Fundación Cultural MAPFRE VIDA: son de pequeño formato, no más de 10x15 cms	204

Lámina 78: Dibujos en los que podemos establecer un cierto parecido con poesías de Joan Brossa. Ramón G. de la Serna.....	205
Lámina 79: Magia, Joan Brossa	205
Lámina 80: Piano, Brossa.....	205
Lámina 81: Poema sonoro, Brossa	206
Lámina 82 : Philippe Montagne presenta el “ciclofón”, 30 de mayo de 1914	210
Lámina 83 : Christian Marclay, <i>Arrastre de una guitarra</i> , 2000, Fotograma del video, similitud con el <i>Ciclofon</i> de Montagne, 1914, anteriormente mencionado	213
Lámina 84 : Sigismond de Vajai, <i>Heróe protegido</i> , 1998.....	214
Lámina 85 : Sigismond de Vajai , <i>Discussion</i> , 15 x 23 cm, etching on copper plate paper of 30 x 38,5 cm / 1998	215
Lámina 86 : Sigismond de Vajai, <i>Viajes</i> 1998	215
Lámina 87 : Página Web de intervals.org	215
Lámina 88: Vajai, <i>fuego swiig</i> , objetos sonoros, 1999	216
Lámina 89: Vajai, detalle de la escultura: <i>El imperfecto</i> , 2001-2005	216
Lámina 90: Conferencias e intervenciones de Ramón G. de la Serna	218

Lámina 91: R Ramón Gómez de la Serna visto por Lorenzo Goñi, (Dibujo de la colección de Enrique Laborde) Mundos de Ramón	224
Lámina 92: El hombre estadística, Ramón Gómez de la Serna.....	227
Lámina 93: <i>Posturas musicales, R.Gómez de la Serna</i>	229
Lámina 94: <i>Buscando la cabeza, R.Gómez de la Serna</i>	229
Lámina 95: Tertulia en el café del Pombo, Madrid, Alfredo Palmero.....	230
Lámina 96: La sagrada Cripta de Pombo, Alfredo Palmero.....	231
Lámina 97: Publicidad de la película <i>Manicomio</i> , a primera versión había sido redactada por el propio Fernán-Gómez junto a su antiguo colaborador Manuel Suárez Caso.....	235
Lámina 98: Imagen más clara del pensamiento POSTISTA, <i>“Un hombre que se ríe en una silla y fuma con la mano y con la boca, ,Revista Postismo, 1944. Respuesta que dan algunos postistas durante la entrevista: La imagen que vimos de: “Un hombre que se ríe en una silla y fuma con la mano y con la boca”.Ante la pregunta ¿Qué motivación tuvo en vosotros el deseo de concretar en una forma especial las tendencias de hoy? Que le hicieron sobre el Primer anuncio del Postismo al mundo, Salvador Perez Valiente, después de una breve intervención de los entrevistados, hizo algunas preguntas .15 de Noviembre de 1944 en unas declaraciones ante el micrófono de “Radio Seu”</i>	238

Lámina 99 : Ramón en el Pombo fumando, <i>ilustración que aparece en el artículo Los herederos de Ramón Gómez de la Serna, José-Carlos Mainer, Luis Buñuel, El ojo de la libertad, Residencia de estudiantes,p.70</i>	238
Lámina 100 : <i>La tertulia</i> , Ilustración de Bertoluzzi "Yo espero solo", de Ramón en el café del Pombo, que aparece en el artículo "El café recóndito" de Ramón Gómez de la Serna, Revista Nuevo Mundo, 1-02-1915.....	238
Lámina 101: Reunión de la Orden de Toledo en la Venta de los Aires, Toledo, 1924. De izquierda a derecha, José Bello, José Moreno Villa, María Luisa González, Luis Buñuel, Salvador Dalí y José Maria Hinojosa. Archivo Juan Vicéns, Fondo de cultura Económica, México, 1988.	240
Lámina 102 : Salvador Dalí, Maria luisa Gonzalez, Luis Buñuel, Juan Vicens, José María Hinojosa, José Moreno Villa. La Orden de Toledo, en las Ventas de Aires (Toledo, 1924), Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid	240
Lámina 103 : José Bello, José Moreno Villa, Luis Buñuel, Maria Luisa González, Salvador Dalí, José María Hinojosa. Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid., Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid.	241
Lámina 329 : "La tertulia", Ilustración de Bertoluzzi, parece en el artículo "El café recóndito" de Ramón Gómez de la Serna, Revista Nuevo Mundo, 1-02-1915.....	241
Lámina 105: Banquete de honor de Ramón Gómez de la Serna en el café Oro del Rhin, Madrid, 1923.	242
Lámina 106 : Fotogramas película Viridiana, Buñuel, 1961.....	244

Lámina 107 : Fotograma de Salvador Dalí pintando en el exterior de su casa de Portlligat, 1948.....	247
Lámina 108: “ <i>A Ramón Gómez de la Serna</i> ”, carta de Juan Ramón Jimenez a su amigo.Revista Prometeo, 1910, p.918.....	249
Lámina 109: “ <i>A Ramón Gómez de la Serna</i> ”, carta de Juan Ramón Jimenez a su amigo.Revista Prometeo, 1910, p.919.....	250
Lámina 110: “ <i>A Ramón Gómez de la Serna</i> ”, carta de Juan Ramón Jimenez a su amigo.Revista Prometeo, 1910, p.920.....	251
Lámina 111: “ <i>A Ramón Gómez de la Serna</i> ”, carta de Juan Ramón Jimenez a su amigo.Revista Prometeo, 1910, p.921.....	252
Lámina 112 : Representación de D.Juan Tenorio en la Residencia de Estudiantes, interpretado por Buñeul, Madrid, noviembre de 1920.....	254
Lámina 113 : Salvador Dalí, Escena de Navidad, 1922.	255
Lámina 114 : Salvador Dalí, Escena de Navidad, 1922	256
Lámina 115 : Salvador Dalí, Escena Madrileña, Borracho, 1922.....	257
Lámina 116 : Salvador Dalí, Nocturno madrileño, 1922	258
Lámina 117 : Maruja Mallo, La verbena, 1927.....	259
Lámina 118 : Benjamín Jamés (aragoneses ultraizante), Humberto Pérez de la Ossa (novelista y hombre de teatro), Luis Buñuel, Rafael Barradas y Federico García Lorca. Madrid, 1927.....	260

Lámina 119 : Fotograma de la película “ <i>Ramón</i> ”, dirigida por Ramón Gómez Redondo, donde se aprecia el público de cartón y en medio de la pista un cuadro de la tertulia del Pombo.	261
Lámina 120 : Publicidad anunciando la Obra de Teatro de Arte y conferencias de Ramón Gómez de la Serna , 1910.....	265
Lámina 121 : obra de Teatro La Bailarina, Donde nos muestra una idea nueva de la escenografía e interpretación de los actores en una España de cambios.1910.....	266
Lámina 122 : Dibujo de César Moro, Revista Poesía, nº2 1978.....	269
Lámina 123 : Portada de una obra de Teatro Postista por Eduardo Chicharro, 1945.....	270
Lámina 124 : Hojas del cuaderno original de Francisco Nieva “pajaro en la Nieve”.	273
Lámina 125 : Imagen de la postal del capítulo I, de Pájaro en la Nieve, Por Eduardo Chicharro y Francisco Nieva, en el capítulo “El capullo del día de San Marcos”.	274
Lámina 126: “ <i>A telón corrido</i> ”, obra de teatro, R.G. de la Serna, Boletín Ramón nº7, 2003, p.17	275
Lámina 127: “ <i>A telón corrido</i> ”, obra de teatro, R.G. de la Serna, Boletín Ramón nº7, 2003, p.18.....	276
Lámina 128: Phonautographe, Edouard Léon Scout.....	280
Lámina 129 : Primer fonógrafo Edison, 1877, prototipo	282

Lámina 130: Fotograma del video en el que Edison dice sus primeras palabras, en un homenaje años después.	283
Lámina 131: Patente le fue concedida el 19 de Febrero de 1.878.....	284
Lámina 132: Modelo del primer teléfono de Bell, 1875.....	285
Lámina 133: <i>Teléfono de Meucci</i>	285
Lámina 134: Sesión de grabación a finales del XIX.....	286
Lámina 135 : “Ninguno” Justo A. Lejos. Parece otro manifiesto Postista, interesante destacar por el juego de palabras y significado de las mismas, una gran similitud con el DADA. 1978	287
Lámina 136 : Proclamación sin pretensión, texto DADA, que muestra una semejanza con el anterior.....	288
Lámina 137: Lo podemos tomar como una descripción de una música experimental.	289
Lámina 138: Mirada al silencio, “Ninguno” (Oda en Prosa) por Justo A. Lejos. Parece otro manifiesto Postista, interesante destacar por el juego de palabras y significado de las mismas, una gran similitud con el DADA. 1978.....	290
Lámina 139 : Poema de experimentación visual, Guillermo de Torre.....	294
Lámina 140: Novela humorística de Radiotelefonía, ¡Hay que matar el Murse!, novela de Ramón Gómez de la Serna,1925,publicidad de la novela anunciada en la revista Mundo Gráfico 1926.	309

Lámina 141 : Radioramonismo, RADIO HUMOR, Marinetti, e ilustraciones de Ramón Gómez de la Serna.	310
Lámina 142: La escenificación de música futurista, Patrella, que tuvo lugar en Diciembre de 1909.....	313
Lámina 143: Poeta Marinetti en Le Figaro, cartela de la gran serata futurista en 1913, 20 de Febrero de 1909	313
Lámina 144: Caricatura de una velada futurista por Boccioni, 1911.....	314
Lámina 145: Obra de ballet <i>Parade</i> , París, Pablo Picasso, 1916, intentó trasladar la estética del cubismo a la escena teatral e ideó un famoso telón de fondo y divertidas vestimentas para los actores de Parade (1917), un ballet con argumento de Jean Cocteau y música de Erik Satie.	316
Lámina 146: Cartel de Macchina del 3000, Ballet mecánico.1924.....	316
Lámina 147: Una escena de la obra de teatro " <i>La Rotativa</i> " de Rodolfo Nelson, Berlín	317
Lámina 148: Texto de A telón corrido.- El espacio como representante mismo de la obra = actor principal = TEATRO.....	318
Lámina 149: Obra el <i>Ocaso</i> , texto de Émil Verhaeren, Vsevolod Meyerhold,1921, , gran teórico y director de teatro, puso en marcha innumerables montajes teatrales que habrían de revolucionar la evolución de la escenografía en el siglo XX, de tal modo que es bastante probable que también intoxicara formalmente a alguna producción cinematográfica de su tiempo como Aelita.	319

Lámina 150: Escenas de la película <i>Aelita</i> , Yakov Protazanov 1924, Basada en una novela homónima de Tolstoi.....	320
Lámina 151 : Luigi Russolo y Ugo Piatti entre entonarruidos.....	324
Lámina 152 : Entonador de ruidos, patente italiana, 11-01-1914, Luigi Russolo	324
Lámina 153 : Trompa del entonarruidos	325
Lámina 154: Mecanismo de funcionamiento del entonarruido.....	325
Lámina 155 : Detalle de uno de los instrumentos, entonarruidos	326
Lámina 156 : Partitura de los entonarruidos	327
Lámina 157: Orquesta Electrónica del Instituto Heinrich Hertz, Se componía de dos theremines, un trautionium, un hellertion, un gran piano neo-Bechstein, un gran piano eléctrico, un violín eléctrico y un cello eléctrico, una amplia muestra de la nueva tecnología electrónica alemana. Berlín, 1932	328
Lámina 158: <i>Theremin</i> , instrumento que se tocaba sin tocarlo en la Rusia revolucionaria, Compuesto de dos antenas emisoras, creaba sonidos de diferentes tonos por interferencia entre las ondas de ambas antenas, La frecuencia y volumen del sonido se regulaba con el movimiento de las manos. Su enigmático sonido, a medio camino entre la voz humana y el violín, le convertirían en la banda sonora de las películas de ciencia ficción de serie B de los 50.	328

Lámina 159: <i>Trautonium</i> , ininstrumento que formaba parte de Orquesta Electrónica del Instituto Heinrich Hertz,1932.....	328
Lámina 160: Buñuel, “Una traición incalificable”, l. revista <i>ULTRA</i> nº23, de 1 de febrero de 1922	333
Lámina 161: Fotograma, película Subida al cielo, Buñuel 1951.....	334
Lámina 162: Buñuel con Alberto Giacometti y la jirafa que el escultor hizo para el texto de Buñuel, 1932.	336
Lamina 163: Juan Rulfo, Ruinas en el campo, 1955	339
Lámina 164 : Juan Rulfo,Bardas tiradas a la calle.1955	339
Lámina 165: Meter Keetman, Construcción en Munich.1957.....	346
Lámina 166 : Torre del campanario de la Seu Vella, Lleida.....	348
Lámina 167 : Vista general de la Seu Vella, actualmente reformada, centro neuralgico de la ciudad de Lleida donde suceden numerosos actos musicales a lo largo del año.	349
Lámina 168: Instantánea de la película Las Hurdes de Buñuel, una mujer que recorre las calles cuando llega la noche ,agita una campana y salmodia una oración.....	352
Lámina 169 : Hanne Darboven, <i>Weaver’s Loom Work</i> , p.p 92,1996	353
Lámina 170: Hanne Darboven, <i>Weaver’s Loom Work</i> , p.p 93-95,1996	354
Lámina 171: Angel Orensanz, <i>Esculturas al viento</i> , 1975	356

Lámina 172 : <i>El jardín antes de la serpiente</i> , Instalación escultórica-sonora, Orensanz, 2007-2008.....	357
Lámina 173: Otra vista de la obra, Jardín antes de la serpiente, Orensanz, 2007-2008	358
Lámina 174: Instalación sonora, pieza en la web en la cual el público participa activamente creando sus propias piezas sonoras,Sergi Jordà y la Fura dels Baus,1998.....	363
Lámina 175: Muestras de la página del proyecto sonoro FMOL,Fura dels Baus 1998	364
Lámina 176 : Relación de proyectos residentes en el Archivo FX, Museo de Arte Contemporáneo Español	365
Lámina 177 : Pedro G. Romero, colección de fotografías, libros, postales y documentos. Pedro G. Material en el que se documentan casos de destrucción de iglesias e imágenes religiosas durante la Guerra Civil española. Museo de Arte Contemporáneo Español ,Archivo FX.....	366
Lámina 178 : Pedro G. Romero, Archivo FX.....	367
Lámina 179 : Javier Nuñez, Gente Corriente	368
Lámina 180 : Javier Nuñez, vista del álbum 1, proyecto <i>Gente corriente</i> , sistema interactivo para el coleccionismo de imágenes autogeneradas por usuarios anónimos,Archivo FX.	369

Lámina 181 : Interesante Web donde poder participar en un foro de distintas realidades, piezas y comentarios de artistas de nuestro tiempo, página Web, ya en sí una escultura en continuo movimiento, que nos acerca a la realidad acústica que vivimos, un foro social. 370

Lámina 182 : Museo de la Ciencia de Valladolid muestra una exposición de 41 recuerdos sonoros. Interesante muestra sonora de nuestra cultura y sociedad, desarrollo de nuestra civilización. La colección se llama *Escucha al Universo*..... 371

Lámina 183 : Cómo llega el sonido a nuestros oídos, pararse para escuchar a nuestro entorno, muestra del festival de arte-sonoro, La Coruña 377

Lámina 184 : Manuel Rocha Iturbide, *Reconstrucción de los hechos*, planchas de aluminio con pelotas de ping pong y vasos rotos..... 381

Lámina 185 : *A través otra vez*, 2001. Instalación creada con un triciclo equipado de unos altavoces, que va emitiendo voces y sonidos..... 382

Lámina 186 : Manuscrito original de *Nieve*, según poema del Tao 383

Lámina 187: Ciudad sonora, paginas Web del colectivo.
http://www.ciudadsonora.net/index_esp.htm..... 390

Lámina 188 : Una de las imágenes que conforma el mapa sonoro del litoral de Barcelona, instantánea realizada por el grupo Ciudad sonora, en el que se ve el cambio producido en las ciudades.....391

Lámina 189 : Miembros de *Ciudad Sonora* durante el trabajo de campo para el proyecto “Acústicas de las transformaciones urbanas”.....392

Lámina 190 : Santiago Sierra, *Altavoces*, Entrada de acceso al Arsenal, Venecia, Italia. Junio de 2005.....413

Lámina 191: Episodio nº 20, 12-06, Woodt Allen, durante la huelga de guionistas en el cine Americano414

Lámina 192: Distintos fotogramas de Woody Allen, El silencio que invade la escena, huelga de guionistas en EE.UU, sólo se escucha la taza de cafe, el ruido al tomar el café y el de la taza sobre el plato.415

Lámina 193: Speechless!!, huelga de guionistas, sin que nadie escriba los guiones de las películas , series etc.... un gran silencio, ni podría ser comparable con el cine mudo, ni movimiento–ni palabras.416

Lámina 194: Página donde podemos las distintas intervenciones de directores, atrices/actores durante la huelga de guionistas en Hollywood.
<http://www.youtube.com/watch?v=g-hGZ7daMekspeechlesshollywood>.....417

Lámina 195: Un prolongado silencio, 162 minutos de pura quietud.Distintos fotogramas de la película *El Gran Silencio*.418

Lámina 196: Distintas escenas de la película <i>El gran Silencio</i> , Philip Gröning.....	419
Lámina 197 : Lara Almarcegui, <i>Braakliggende terrein</i> , puerto de, Rotterdam.....	428
Lámina 198 : Lara Almarcegui, <i>Un descampado en Moss</i> , 2006-2007	429
Lámina 199 : Almarcegui, <i>Gufa de descampados de Sao Paulo</i> , Sao Paulo 2006	430
Lámina 200 : Almarcegui, <i>Un Descampado</i> . Matadero de Arganzuela, Madrid 2005-2006.....	430
Lámina 201 : Almarcegui, restaurando el mercado de Gros unos días antes de su demolición, Mercado De Gros San Sebastián 1995	431
Lámina 202 : Almarcegui, El peso de todos los materiales de construcción de la ciudad de Sao Paulo.....	431
Lámina 203 : Recorrido previsto para las intervenciones durante el taller de <i>Residuos urbanos</i> , Casa Encendida, zona de embajadores y barrio de Lavapiés,Madrid 2007.....	432
Lámina 204 : Loiuse Ganz-Breno Da Silva, portada tríptico taller, <i>Residuos urbanos</i> , Fundación COAM.Casa Encendida, 2007	433
Lámina 205 : Talleres realizados, Fundación COAM – <i>Utopía real 4 “la ciudad imprevista”</i> , Casa Encendida, 2007.....	433

Lámina 206: Talleres realizados, Fundación COAM, <i>El residuo urbano: descampados. Prospección y Posibilidades</i> , Casa Encendida, 2007	434
Lámina 207 : Juliane, LVPS, Análisis del muro, Muro al jardín secreto. Zona embajadores, Madrid, 2007.....	435
Lámina 208 : Teodora, Reflexión sobre el solar en la Calle Marqués de Toca, 10, dando lugar a posteriores reuniones de vecinos de la zona	436
Lámina 209: Teodora, Calle Marqués de Toca, 10, Madrid, 2007.....	437
Lámina 210 : Teodora, Calle Marqués de Toca, 10, Madrid, 2007.....	437
Lámina 211 : Marta, su visión de la c/ marques de Toca, nº 10, antes de la intervención análisis del entorno, la gente del barrio participa en la acción, los nuevos mirones de vallas.....	438
Lámina 212 : Boceto del instrumento realizado para captar la respiración del edificio que existía previamente al descampado, c/ Buenavista junto al nº 17, Paola R. Moltó, Madrid, 2007	439
Lámina 213 : Vista general del proceso de la acción, captando el vacío –respiración, Paola.R.M, 2007.....	439
Lámina 214 : <i>Interior del descampado de la c/ Buenavista</i> , P.R.Moltó, Madrid, 2007	440
Lámina 215 : <i>Análisis del espacio vacío</i> , previo a la grabación del no-sonido, Paola, R.M, 2007	441

Lámina 216 : Vista general del cartel, Trabajo final, relación de las pistas del CD (<i>Respiración de la calle Buenavista, junto al nº17</i>) con la numeración de las partes del análisis del lugar. Paola.R.M, 2007	442
Lámina 217 : Pistas del CD, sonidos del vacío	443
Lámina 218 : Pistas del CD, sonidos del vacío	444
Lámina 219 : <i>Radiopupitre</i> , primera emisora de radio escolar de la Vega Baja Alicantina, donde los alumnos pueden participar activamente en los distintos programas educativos, 1991.....	449
Lámina 220 : Captura de una de las páginas de este trabajo en Word, para descubrir nuevos vacíos.....	453
Lámina 221: " <i>Principios de Administración Científica</i> " que Taylor expuso en 1911 después de muchos años de investigación sobre el mundo del trabajo.	456
Lámina 222: Fotogramas de la película <i>Tiempos modernos</i> , Charles Chaplin, 1936.....	456
Lámina 223: Fotograma de <i>Tiempos modernos</i> , Charles Chaplin, 1936.....	457
Lámina 224: Fotogramas de <i>Tiempos modernos</i> , Charles Chaplin, 1936.....	458
Lámina 225: Fotogramas de <i>Tiempos modernos</i> , Charles Chaplin, 1936	459

Lámina 226: Fotograma “al aumentar la velocidad del trabajo de la fábrica”, de <i>Tiempos modernos</i> , Charles Chaplin, 1936	459
Lámina 227: Escena final de la película <i>El gran dictador</i> , Chaplin, al final de los 50 donde se escucha la intervención sonora de este gran artista.....	460
Lámina 228: Escena final de la película <i>El gran dictador</i> , Chaplin, al final de los 50	460
Lámina 229 : Henrri Moore, mujer recostada, escultura reclinadas con el orificio como parte esencial de su estética escultórica. bronce,(1963-1964)	465
Lámina 230 : <i>Figura yacente</i> , Moore, ,1938.....	467
Lámina 231 : <i>Forma cuadrada con corte</i> , Moore, 1969-70.....	468
Lámina 232 : Oteiza, <i>Caja metafísica</i> , forja en hierro cobreado, (30 x 32,5 x 30cm), 1958	476
Lámina 233 : Oteiza, <i>Desocupación de la esfera</i> , (39 x 50,5 x 49,5 cm),acero forjado,1957,Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.....	478
Lámina 234 : Oteiza, <i>Homenaje a Mallarmé</i> , (54 x 60 x 40 cm), hierro forjado,Fundación Museo Alzuna,Navarra,1958	478
Lámina 235 : Oteiza, Homenaje a Malevitch, Fundación Museo Alzuna,Navarra, 1957	479
Lámina 236: R.Serra, “Cuadrado de esquina izquierda a esquina”	480

Lámina 237 : Serra, Greenpoint, 1988.....	483
Lámina 238 : Serra, <i>Torqued Elipses</i> , 1993	485
Lámina 239 : Serra, <i>T- Junction</i> , 1999.....	486
Lámina 240 : Serra, <i>Castillo de naipes</i> , cuatro planchas de plomo que mantienen la verticalidad por la fuerza de su propio peso al apoyarse unas sobre otras,(1968-69).....	487
Lámina 241 : Serra, Trip Hammer, 1998	488
Lámina 242 : Carl Andre, <i>Fall</i> , New York, 1968	489
Lámina 243 : Carl Andre, <i>Cuadrado de cobre</i> , 1967	490
Lámina 244 : Julian ople, ¿escultura?	490
Lámina 245 : Sierra, <i>Habitación de 9 metros cuadrados</i> , Francia, 2004.....	491
Lámina 246 : Sierra, vista interior de la pieza <i>Habitación de 9 metros cuadrados</i> , 2004.....	492
Lámina 247 : Sierra, <i>100 personas escondidas</i> , 2003.....	493
Lámina 248: Sierra, <i>Espacio cerrado con metal corrugado</i> , 2002.....	494
Lámina 249: Duchamp, <i>Un ruido secreto</i> , "readymade asistido" se agita, el pequeño objeto resuena en su interior. La obra es el ruido.Objeto misterios y desconocido incluso por el propio Duchamp, dado que fue Walter Arensberg quien allí lo colocó, 1916	495

Lámina 250: Duchamp, <i>Aire de París</i> , se repite el concepto anterior, hacer visible lo invisible, algo que está ahí, pero que la visión es incapaz de percibir,1919.....	496
Lámina 251: Cecilia Martín, <i>Las Cabinas de Ssshilencio</i> , intervención artística que forma parte de la muestra de arte en el Fib Benicàssim, en este caso dentro del área de los conciertos, un refugio del silencio que contrastaba con el ruido exterior producido por el propio entorno de un festival de música, 2008	499
Lámina 252: Jose Luis López Vázquez, fotograma de <i>La Cabina</i> , Antonio Mercero, 1972	501
Lámina 253: Jose Luis López Vázquez, fotograma de.....	502
Lámina 254: Jose Luis López Vázquez, fotograma de <i>La Cabina</i> , 1972	502
Lámina 255 : Paola R.M, <i>El no-ser</i> , serie de fotografías, distintos armarios. Participación de amigos de la artista para una instalación sonora, Virilo (7-06-06), Pablo Arnesto (19-06-06), Juan Ángel (17-06-06), 2006	508
Lámina 256 : P.R.M, <i>Papel en blanco</i> , Devolvemos las letras al mar, a su lugar de origen, su huella en el papel dejando su rastro ya borrado por la acción del agua ,2008	510
Lámina 257 : Paola Ruiz Moltó, Botes que contienen un <i>un no-sonido</i> capturado, 2008.....	510
Lámina 258: Tere Recarens, dos contenedores cerrados, Barcelona	511

Lámina 259 : Tere Recarens, Contenedores que se abrirán el 19-03-2014	512
Lámina 260 : Tere Recarens, <i>Beige</i> , Otra obra que surge de su estancia en Nueva York, El espectador accede a una habitación atravesando unas puertas de cristal correderas activadas mediante sensores. Una vez dentro se encuentra en un cuarto en el que hay seis ventanas cubiertas todas por cortinas en diferentes tonos de beige. Se trata de distinguir los distintos tonos (2000).....	515
Lámina 261 : Recarens, Vista general, <i>Shooting Star</i> (2004).....	517
Lámina 262 : Recarens, El viejo Berlín, <i>salto de pértiga</i> , En Berlín, escribe en su cuaderno de notas, “uno tiene la sensación de estar literalmente metidos en un hueco”. Proyecto encaminado a encontrar una manera de salir saltando con pértiga, 2004.....	518
Lámina 263 : Recarens, El viejo Berlín, 2004.....	519
Lámina 264 : Esther Partegás, Monumento <i>a la verdad</i> , instalación del 25 aniversario de ARCO, pieza que solapa el curso de la vida diaria con un recordatorio, 2005	522
Lámina 265 : Partegás, <i>Polylumpious tetraflacidontics</i> , fotografía digital, 2005.....	522
Lámina 266 : Karmelo Bermejo, <i>Booked (Reservado)</i> , recorrido autobús Bilbao-Madrid, 50 billetes comprados por él mismo, 50 ausencias sacadas a la luz, el no-uso, ya es una exclamación de la misma esencia del vacío, muestra en el Museo de la Panera, Lleida, 2007.....	523

Lámina 267 : Vista de la misma pieza, Bermejo, <i>Reservado</i> , muestra en el Museo de la Panera, Lleida, 2007	524
Lámina 268: Jesús Palomino, <i>A la comunidad futura</i> , Una valla metálica iluminada por luces verdes señala un espacio vacío dentro del espacio de la sala. La valla señala y determina un espacio concreto en el interior de la sala	525
Lámina 269: Imágenes del parking del centro comercial kenopolis, un domingo a primera hora, Madrid.....	529
Lámina 270: Parking del centro comercial, Madrid.....	531
Lámina 271: Podría ser la imagen de cualquier centro comercial de España.....	533
Lámina 272: Publicidad de la empresa telefónica, interesante acción sonora, 300 cabinas repartidas en varias ciudades españolas sonando al mismo tiempo como reclamo publicitario, al contestar se ganaba un premio, 14-12-07.....	535
Lámina 273: Exteriores del centro comercial, Madrid.....	537
Lámina 274 : Poema en Nueva York, Garcia Lorca ,1934. Encontrado en la Revista Cambio 16, artículo con fecha del 17-11-75. Sin firmar.....	541
Lámina 275 : Planos de la nueva edificación, Fotograma película - documental “En construcción” dirigida por José Luis Guerin.....	545
Lámina 276 : Fotogramas película- documental <i>En construcción</i> , dirigida por José Luis Guerin.	546

Lámina 277 : Vida cotidiana, Fotogramas película- documental, <i>En construcción</i> , dirigida por José Luis Guerin.	547
Lámina 278 : Nueva apropiación del espacio, 2 Fotogramas película- documental “En construcción” dirigida por José Luis Guerin.	548
Lámina 279 : Juego de niños, Fotogramas película- documental “ <i>En construcción</i> ” dirigida por José Luis Guerin.	549
Lámina 280 : Dentro de las casas, “ <i>En construcción</i> ” dirigida por José Luis Guerin.	550
Lámina 281 : Nuevo hábitat, apropiación del espacio ,Fotogramas película- documental “ <i>En construcción</i> ”, dirigida por José Luis Guerin.	551
Lámina 282 : Imagen ampliada del televisor que estaban viendo uno de los personajes de la misma película.	552
Lámina 283 : Excavación. Fotogramas de la excavación encontrada debajo de la nuevas construcciones,, película- documental “En construcción”, Guerin.	553
Lámina 284 : Vista general de la calle Rambla de Ferran, Lleida-2007 (edificio en proceso de demolición)	554
Lámina 285 : Antes de encontrarse los restos arqueológicos, Lleida-2007	555
Lámina 286 : Rambla de Ferran, Lleida, 18-11-07	556
Lámina 287 : Vista del interior del espacio donde se iban a construir apartamentos de 1 habitación. Restos de la muralla encontrados.	556

Lámina 288 : detalle de restos arqueológicos, rambla de Ferran, Lleida-2007	557
Lámina 289 : Pablo Arnesto, <i>“Punto de encuentro”</i> , Gijón 2004.....	560
Lámina 290: Pablo Arnesto, detalle de la pieza, <i>“Punto de encuentro”</i> ,2004.....	561
Lámina 291 : Itinerario realizado en el medio de transporte (autobús), registrado en los billetes de bonobús (espacio vacíos-espacios recorridos), Paola Ruiz, durante junio-05 y febrero y marzo del 2006.	563
Lámina 292 : Callejeros de distintas ciudades y épocas.Pieza que pertenece a la instalación <i>“Volver a Poner”</i> , Paola Ruiz Moltó, 2008.	565
Lámina 293 : Ficha técnica de la pieza anterior, pertenece a la serie <i>“Volver a poner”</i> , ella misma ya forma parte de la obra. Moltó , Casa de Velázquez, Madrid, 2008.....	566
Lámina 294 : Análisis realizando durante el proceso de investigación del descampado c/Buenavista, junto al nº17, proyecto realizado durante el transcurso del taller <i>“Residuos urbanos”</i> Casa Encendida, Madrid 2007.....	568
Lámina 295 : Dirección General de Relaciones informativas y Sociales, Ministerior del interior, informe policial sobre un acto delictivo ocurrido en la c/ Buenavista , para analizar lo que había sucedido en el inmueble que estaba investigando para mi posterior proyecto.....	569

Lámina 296 : Inmuebles de interes Patrimonial, la c/Buenavista junto al nº17, no aparece en la lista, siendo éste un posible parque público, una natura que ha crecido entre resto de una demolición. Un pequeño pulmón urbano.	570
Lámina 297: Lavanderas en Madrid, Robert Capa fotografía de la portada del libro <i>Forja</i> , por Arturo Barea, 1941.....	571
Lámina 298 : Sergio Belinchón, <i>Metropolis</i> ,serie fotográfica, 1997	573
Lámina 299 : Buñuel, <i>Las Hurdes</i> , utiliza los viajes del Rey Alfonso XIII al territorio hurdano como pretexto para la acción de su película-documental, enfocando su viaje como un reportero, que quiere desvelar la verdad que se oculta. 1933.....	576
Lámina 300 : Mientras visita el pueblo acompañado del alcalnde, Buñuel se encuentran con esta niña que pocos días mas tarde murio. <i>Las Hurdes</i> 1933.....	577
Lámina 301 : Modelo directo del que parte Buñuel para contra-argumento en su película sobre <i>Las Hurdes</i> , 25 de marzo de 1930.....	578
Lámina 302: Modelo directo del que parte Buñuel para contra-argumento en su película sobre <i>Las Hurdes</i> , 25 de marzo de 1930.....	581
Lámina 303 : Candida Höfer, Biblioteca nacional de Francia, Paris XXIV, 1998	582
Lámina 304 : Lista de objetos que el usuario de la biblioteca nacional puede introducir – no introducir, 2-10-2007.....	583

Lámina 305 : Algunas de las firmas de la BN, Madrid, 28-09-07	584
Lámina 306 : Normas de uso de la BN, Madrid	585
Lámina 307 : Neschat, Fotograma del video <i>"The shadow Under the web"</i> , Nos muestra una realidad existente, 1997.....	586
Lámina 308 : Neschat, <i>Rebels Silence, S/t, Stories of Martyrdom</i> , respectivamente, 1994	587
Lámina 309 : Consuelo Bautista, A los invisibles, en el centro La Panera, Lleida, bajo el título <i>"mediterránea(es)"</i> , ciudades del mediterráneo, bajo una nueva mirada, 2001- 2004.....	590
Lámina 310 : Txema Salvans, <i>El Vacío que nos contiene</i> , serie de fotografías , hace una inmersión en un nuevo paisaje , 2006-2007	592
Lámina 311 : Huerta de València, zona cercana al puerto, instantánea tomada el 2001	592
Lámina 312 : detalle de los contenedores, zona del puerto cercana a la parte antiguo de huerta de València, 2001	593
Lámina 313 : Mat Wright, Publicidad del ciclo de debates sobre temas de actualidad científica en la Casa Encendida, Madrid, 07	593
Lámina 314 : Fotograma del documental, Cartas a Nora, Isabel Coixet, 2007.....	594
Lámina 315: Fotograma del documental, Cartas a Nora, Isabel Coixet, 2007.....	594

Lámina 316 : <i>Cartas a Nora</i> , Isabel Coixet, 2007	595
Lámina 317 : <i>Una noche en Uganda</i> , Fernando León, 2007	595
Lámina 318 : <i>El arca de Noé</i> , refugio para los niños por la noche. Cuando llega la noche, los niños temen ser secuestrados, y se esconden en este refugio. Niño soldado que son secuestrados para obligarles a matar o morir.	596
Lámina 319 : Colección de cine documental, 10 películas que enseñarán el mundo tal y como es: situaciones y personas olvidadas. Documental <i>Invisibles</i> , producido por Javier Bardem.....	596
Lámina 320 : Joan Saló Braut, <i>Escultura En Movimiento</i> . Visita guiada a la autopista AP – 7 (Barcelona).....	597
Lámina 321 : Parte de la pieza escultórica, Joan Saló Braut, <i>Escultura En Movimiento</i> ... Visita guiada a la autopista AP – 7 (Barcelona).....	599
Lámina 322: Captura de imagen de la página web de TVE	601
Lámina 323 : no- sonido en la poesía visual- nuevos vacíos.....	604
Lámina 324 : Imagen de las interferencias que se producen en un televisor.....	605
Lámina 325 : Composición de interferencias visuales, nuevos vacíos.....	605
Lámina 326 : Distintos fotogramas de la pieza en movimiento, <i>Ausencia de imagen</i> , Paola Ruiz 2006	606

Lámina 327 : Solares en Venta, Vacíos anunciados en la
prensa, se vende la nada al mejor postor.....607

Lámina 328 : En venta, parcela en Llobregat607

CAPÍTULO 8:

BIBLIOGRAFÍA

8 BIBLIOGRAFÍA

A

AA.VV., *Felix Casanova de Ayala: La visión del postismo*, La laguna.LC/Materiales de la cultura Canaria, 1985.

–, *Psicoterapia Grupal. Dramatizaciones y juegos*. Buenos Aires, Busqueda, 1976.

–, *Aristóteles, naturaleza y ética*, Madrid, Alhambra, 1991.

–, *Descartes, método y realidad*, Madrid, Alhambra, ,1991.

–, *Fragmentos Presocráticos: De Tales A Democrito*, Madrid, Alianza editorial, 2008.

–, *Impasse 3: Una revisió de l'art catalá recent a partir de textos publicats / una revisión del arte catalán a partir de textos publicados*, Ayuntamiento de Lleida, Centre d'art La Panera, 2001.

–, *kant: El uso teórico y el uso práctico de la Razón*, Madrid, Alhambra, 1991.

–, *La crisis de la Cultura Occidental*, Madrid, Alhambra, 1992.

–, *Los presocráticos*, Madrid, Alhambra, 1991.

–, *Pequeño Larousse*, París, libraririe Larousse, 1987.

ALBERTI, Rafael: *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 1925.

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Cendeac, 2002.

AUGE, Marc: *Los no-lugares*, Barcelona, Gedisa, 1993.

B

BACHELARD, G: *La poética del espacio*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983.

BADÍA, Francisco: *Esculturas, antología 1939-1999*, edición a cargo de Juan José Blasco Carrascosa, Diseño y maquetación el bandolero macabra, Fundación Capa y Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

BARBUY, Santiago: *El espacio del encuentro humano*, ADCEA, Bs. As., Argentina, 1976.

BAREA, Arturo: *La forja*, Barcelona, Mondadori, 2006.

BARRAÑANO, K.M^a: *Chillida, Heidegger, Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del S.XX.*

Universidad del País Vasco, 1992.

BAUDELAIRE, Charles: *Pequeños poemas en prosa: Criticas de arte / Charles Baudelaire* ,3a. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

BAYLE, Pierre : *Dictionnaire historique et critique*. Slatkine reprints, Ginebra, 1969.

BLASCO IBAÑEZ, Vicente: *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza editorial, 1998.

BERGER, John: *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Ardora, 1997.

-, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BOLLNOW, O.F: *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969

BOZAL Valeriano: *La escultura*. Tomo 2 de la Historia del Arte. Barcelona. Carroggio ,1992.

BROOK, Peter: *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973

BROSSA, Joan: *Antología/Joan Brossa*, edición bilingüe de Andrés Sanchez Robanyna y Mireia Mur, Madrid, Libertarias, 1985.

C

CAGE, John: *Silencio*, traducción, Pilar Pedraza, Madrid, Ardora, 2002.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*, Madrid, Catedra, s.a., 1989.

CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, s.a., 1998.

CASANOVA DE AYALA, Félix: "Anecdótico y teoría del Postismo", *Papeles de Son Armadans*, nº 104, Palma de Mallorca, 1964 (en Jaume Pont, *El Postismo*, pp. 539-547).

CASO, Ángeles: *El mundo visto desde el cielo*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1997.

CASTELLS, Manuel: *La ciudad informacional*, Madrid, Alianza, 1995.

CHANTAL Maillard: *La sabiduría como estética: China (Confucionismo, taoísmo y Budismo)*, Madrid, Akal, 2000.

CHICHARRO, Eduardo: *Algunos poemas*, Selección y prólogo de Ángel Crespo y nota crítica de Pilar Gómez Bedate, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, El Toro de Barro, 1966.

-, *Música celestial y otros poemas*, Gonzalo Armero, Madrid, Trece de nieve, 1974. Incluye el texto autocrítico de la poesía de Chicharro "Poesía: la aproximación y la exactitud", así como otros apéndices autobiográficos, recogiendo asimismo los cuatro manifiestos del Postismo.

CIFRAN, E.M: *El aciago demiurgo*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1993.

CIRLOT, Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

CONSTANTINO, Cavafis: *Poesía completa*, 4a. ed. Madrid, Alianza, 1988.

D

DE MICHELI, M: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1979.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, Félix: *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1985.

–, “Lo liso y lo estriado”, *Mil Mesetas*, Valencia, Pretextos, 1988.

E

ECKHART, Maestro: *El fruto de la nada*, Madrid, siruela, s.a., 2002.

EINSTEIN.A: *Cien años de relatividad: los artículos clave de Albert Einstein de 1905 y 1906*, Madrid, Nivola, 2004.

ELIADE, M: *El Mito del Eterno Retorno*, Madrid, Alianza 1982.

F

FASSBINDER WERNER, Rainer: *La anarquía de la imaginación*. Barcelona-Buenos Aires, Paidos, 2002.

FOUCAULT, Michel: “Espacios diferentes”. *Toponimias*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1994.

–, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona Anagrama, 1997

–, *El Pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 2000.

- , *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pretextos, 1997.

-, *En La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1980.

FRANKL E, Victor: *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 2005.

G

GABLIK, Suzi: *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *El arte en su intimidad*, Madrid, Aguilar, 1957.

GENET, Jean: *El objeto invisible*, Barcelona, Thassália, 1997.

GILLES Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2002.

-, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2003.

GOLWING, Joscelyn: *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona, Paidós, 2000.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Cinelandia*, Madrid, Santillana, 1993. Facsímil de la edición de 1923, Valencia, ed. Sempere.

–, *Descubrimiento de Madrid*, edición de Tomás Borrás, Madrid, Cátedra, 1977

–, *El caballero del hongo gris*, Barcelona, Salvat editores, S.A., con la colaboración de Alianza editorial, Madrid, 1970

–, *El incongruente*, Barcelona, Orbis, S.A., 1982.

–, *Piso bajo*, Madrid, Colección Astral, Espasa Calpe, 1961

GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones*, Barcelona, Del Serbal, 1997.

H

HAWKING, Stephen: *Historia del Tiempo*, Barcelona, Crítica, 2005.

HEIDEGGER, Martin: *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio; Die kunst und der raum = El arte y el espacio*, introducción y notas de Félix Duque, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, D.L. 2003.

HERNÁNDEZ, Miguel: *Miguel Hernandez para niños*, Madrid, ed.La Torre, 1983.

–, *Antología poética*, Madrid, Edaf, 1999.

–, *Poesías*, Madrid, Taurus, 1975.

HESSE, Herman: *Ruta interior*, Mexico, ed. mexicanos unidos, S.A, 1992.

HUMBERT, Juan: *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2005.

K

KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Labor, 1993.

KANT, Immanuel: *Crítica de la razón pura*. Madrid, Taurus, ed, S.A., grupo Santillana, 2005.

KOYRÉ, Alexandre: *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, España, S.A., 1979.

KRAUSS, Rosalind : *Echelle/monumentalité. Modernisme/pos modernisme*. Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

-, *Passages in modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The mit press, 1981.

L

LAFORÉ, Carmen: *Nada*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, S.A., 2006, 1945.

LEIBNITZ – CLARKE: *La polémica Leibnitz – Clarke*, Edición y traducción de Eloy Rada, Madrid, Taurus, S.A, 1980.

LIPOVETSKY, Pilles: *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2002.

LLARCH, Joan: *Historias de la Cataluña mágica*, Esplugues de Llobregat, Barcelona, Plaza y Janes editores, S.A., 1986, primera edición.

M

MACHADO, Antonio: Poesía, Barcelona, Orbis, S.A., 1999.

MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*, Barcelona, Biblioteca Mondadori 1990.

-, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores. 2005.

MAESTRO, Eckhart: Surrexit autm Saulus de terra apertisque oculis nihil videbat, en el Fruto de la nada, Madrid, (ed.A.Vega), Siruela, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane: *Obra Poética*, Madrid, versión bilingüe ed. Hiperión (vol. II) traducción Ricardo Silva-Santisteban, 1993.

-, "Crise de vers" en: *MALLARME, Stéphane: Poésies, Bookking International*, Paris, Classiques Français, 1993.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1997.

MITCHELL, William J: *E-topia: Vida urbana, Jim, pero no la que nosotros conocemos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

MOCCIO, Fidel: *El taller de terapias expresivas*, México, Buenos Aires. Barcelona. Paidós, 1991.

MUNTAÑOLA, Joseph: *La arquitectura como lugar*, UPC .Universidad Politécnica de Cataluña ,1996.

MUSIL, Robert: *Los Alucinados*, seguido de *Vinzenz y la amiga de los hombres importantes*. Barcelona, Barral 1970.

N

NAVAS OCAÑA, María Isabel: *El postismo*, Madrid, Nuevo Baztán, 2000.

NERUDA, Pablo: *Oda elementales*, Madrid, Cátedra, 1982.

NEWTON, Isaac: *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid, Editora Nacional S.A, 1982.

NIETZSCHE, F: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Busma, 1984.

-, *La genealogía de la moral tratados I y II*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997.

P

PALACIOS, Amador: “El papel de Ciudad Real en el Postismo, los artículos de Lanza”, *Jueves postista*, Área de Cultura, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1991.

PERAN, Martí: *Producció artística i construcció de realitat*, Present continu. Vic, H.Associació per les Arts Contemporànies, 2006.

PEREC, Georges: *Especies de espacios*, Barcelona Montesinos, 1999.

–, *Pensar-clasificar*, Barcelona, Gedisa, 1986.

PEREJAUME: “Parques interiores: la obra de siete despintares.”, (Coord.) Actas. *El Paisaje. Arte y Naturaleza*, Huesca. Maderuelo, 1996.

PONT, Jaume: *El Postismo: un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Mall, 1987.pp.540-547.

POPPER, Kart R: *El Universo abierto*, Madrid, Tecnos, D.L, 1986.

PUIG y GRAU, Arnau: *Histories de Dau al Set: Cinquanta anys*, Barcelona, Thassàlia, 1998.

R

RAMPA, T.Lobsang: *El tercer ojo*, Barcelona, Destino, 1974.

RIBAS MASSANA, Albert: *Biografía del vacío: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna*, Barcelona, Destino, 1997.

RIBAS, Albert: *El buit, ciència i metàfora*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000.

RIVAS, Manuel: *Ella, maldita alma*. Madrid, Punto de lectura, S.L, 2006.

RODRÍGUEZ, J.C: *La poesía, la música y el silencio*. Madrid, Renacimiento, 1994.

RUBIO, Fanny: *Revistas poéticas españolas 1939-1975*, Madrid, Turner, 1976.

S

SANCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

SARAMAGO, José: *La caverna.*, Madrid, Punto de lectura, 2000.

SARMIENTO, Jose Antonio: *La poesía fonética. Futurismo /dada.* Madrid, Libertarias, 1991.

SARTRE, Jean Paul: *Literatura y arte. Situations IV.* Buenos Aires, Losada, 1966.

-, *El Ser y la Nada* – Ensayo de Ontología Fenomenológica, Trad. de Juan Scavino, Buenos Aires, Ediciones del Fresno 1991.

SCHELLING: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza.* (Tra .A. Castaño), Madrid, Aguilar, 1980.

SHARTTUCK, Roger: “La época de los banquetes”,
Orígenes de la vanguardia en Francia 1885 a la 1ª guerra mundial, Madrid, Visor, 1991, p.37-38.

SCHELLING, F: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. (Trad. A.Castaño), Madrid, Aguilar, 1959.

T

TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela, 1994.

TARRÉS PICAS, Montserrat: *Las vanguardias literarias y el grupo del 27*, Madrid, Akal, 1990.

TEJEDA, Isabel: “Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70”, *El montaje expositivo como traducción*, Col. Arte y Derecho, Fundación Arte y Derecho, 2006.

THOREAU DAVID, Henry: *Pasear*, Traducción de Silvia Komet, Barcelona, Los pequeños libros de la sabiduría, 1999.

TSE, Lao: *Tao Te King*, Málaga, Sirio, S.A., 2004.

TUCHMAN, Phyllis: *Reflexiones sobre Minimal Art*, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

TZARA, Tristan: *Siete manifiestos dada*, Barcelona, Fabula Tusquets Editores.S.A., 1999.

V

VEGA, A: *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.

VICENT, Manuel: *Verás el cielo abierto*, Madrid, Punto de Lectura, 2006.

Z

ZILAHY, Lajos: *Primavera mortal*, Barcelona, Plaza & Janes, círculo de lectores, 1957.

ARTÍCULOS Y REVISTAS

AA.VV., “Acústica y arquitectura: el sonido acústico y su evolución”, artículo publicado por la revista *Scherzo*, nº 193, 2005.

-, Rev. *CAMBIO 16*, Nº 206, 17-11-75, P.97.

-, Rev. *CIMAL*, Arte internacional, Valencia, nº 54, 2001

-, Rev. *ALFAR*, nº 26, febrero de 1926

-, Rev. MUNDO CIENTÍFICO., “En los límites de la realidad: el vacío”, - La Recherche, núm. 202 (junio 1999).

-, *Escritos de arte de Vanguardia (1900/1945)*, Madrid, Istmo, 1999.

-, Rev.*INSULA*, Nº 511, pp.13-16, Julio 1989.

-, Rev. Horizonte, *Instrumentación*, artículo dedicado al musicólogo Adolfo Salazar, nº2, pp.87-89, Madrid, 30-noviembre-1922.

-, Rev.Impasse 6: “Visualizando espacios urbanos ausentes, Visualitzant espais urbans absents”, Ciudades negadas 1. = Ciudades negadas 1. Ajuntament de Lleida, Centre d'art La Panera, 2006.

-, Rev.Impasse 7: “Recuperando espacios urbanos olvidados”, *Ciudades negadas 2*, un proyecto de José Miguel G. Cortés, Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera, 2007.

-, “Machu Picchu: El verdadero tesoro de los incas”, Revista Magazine, *periódico El LEVANTE*, 14 de mayo del 2006.

-, Manifiesto del grupo experimental psicodramático latino americano (gepla). Este manifiesto fue leído por los Dres. Fidel Moccio, Carlos Martínez Bouquet y el Lic. Raimundo Dinello en el Sexto Congreso de Psicodrama y Sociodrama, realizado en Amsterdam entre los días 22 y 27 de Agosto de 1971, en representación del G.E.P.L.A. Publicado en Cuadernos de Psicología Concreta nº 4. Bs. As. 1972.

-, Rev. Mundo Científico: Artículo, *En los límites de la realidad: el vacío*, - núm. 202 (junio 1999).

-, Rev. Muy Interesante, *México. Año 1*, nº 6.

A.LEJOS, Justo: “Ninguno (oda en prosa)”, Rev. *Poesía*, nº2, 1978.

-, Palabras de uno de los comisarios de la exposición realizada en el Reina Sofía la primera gran retrospectiva del escultor vasco. J. Oteiza, El 30 de mayo del 2005.

-, *Pasajes, Actualidad del arte español*. Expo de Sevilla, Electa, 1992.

-, “Telefónica hará sonora 300 cabinas con regalos”, *Periódico el Público*, la curiosidad, Ciencias, 14-12-07.

- , Postismo, Nº1, 1945, encontrado como separata en la Rev. Poesia, nº2, 1978.
- , “El postismo en el contexto de la vanguardia”, Rev.INSULA, nº 511, 1989.
- , Rev.Prometeo: nº20. (Números comprendidos entre 1908-1910).
- , *¿Mistificación o Compromiso?* Cuadernos de Psicología Concreta: nº4. Bs.As. 1972.
- , Rev. De Cultura nº24, São Paulo, fortaleza, mayo de 2002.
- , Rev. De Occidente: nº 1, 18 de julio de 1913 y nº de 1959, pp.33-34 (Biblioteca Nacional, Madrid)
- , Rev. Nuevo Mundo: Madrid, 22-05-1925(texto original), (Biblioteca Nacional, Madrid).
 - - , “Los medios seres”, comedia de teatro, *Ramón Gómez de la Serna, por primera vez, frente al teatro*, Madrid, 29-11-1929(texto original), Biblioteca Nacional, Madrid.
- , Relación de textos aparecidos en *La Gaceta Literaria*, directa o indirectamente vinculados con el cine de vanguardia:

--, "El futurismo y el cine", F. T. Marinetti (Manifiesto 1910),
43/ 1-10-1928.

--, "Del plano fotogénico", Luis Buñuel, 7/ 1-4-1927.

--, "Film Arte - Film Antiartístico", Salvador Dalí, 24/
15-12-1927.

--, "Una estética", Vinicio Paladini, 30/ 15-3-1928.

--, "Algunas ideas de Jean Epstein", 43/ 1-10-1928.

--, "Cinema y novísima literatura", Guillermo de Torre,
43/ 1-10-1928.

--, "Decoupage o segmentación cinematográfico", Luis
Buñuel, 43/ 1-10-1928.

AGUSTÍN MANCEBO, Juan: "La radio futurista", *ADE
teatro*: Revista de la Asociación de Directores de Escena de
España, N° 99, 2004, p.p., 66-71.

ASCHER, F: "La metápolis" (en *El País*, 15-1-01).

BELTRÁN Llavador, José: "La ciudad como experiencia:
Figuras desde el imaginario social", Rev.Teína, nº4, *La
ciudad*. Revista electrónica de sociedad y cultura, Valencia.

BOSCO, Roberta: “CUANDO LA CIUDAD SUENA” Barcelona, periódico EL PAIS, apartado, Tendencias, Vida y arte, 15-03-08.p.42.

BUÑUEL, Luís: “Una traición incalificable”, Oviedo, *Revista Ultra*, nº 23, 1-febrero-1922.

CLEMENTE TORREGROSA, José Ramón: “Ramón Gómez de la Serna en Alicante”, publicado en el nº31 de la Revista del Instituto de Estudios Alicantinos, hoy instituto Gil-Albert. 2000.

CAGE, John: *Escritos al oído*, colección de arquitectura nº 38, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, 1999.

CALVO GIL, Enrique: “La transformación de las ciudades”, artículo publicado en el periódico *El País*, Artículo de Opinión, 20 de abril de 2003.

CALVO SERRALLER, Francisco:” Richard Serra: La materia del tiempo”, suplemento Babelia, periódico *El País* - 04-06-2005.

-, “El espacio como materialización del tiempo”, suplemento Babelia, periódico *El País* ,04/06/2005.

–, “En el no-lugar”, suplemento Babelia periódico *El País*–
25-06-2005.

CIRICI PELLICER, Alexander: “Tàpies: Testimonio del
silencio”, Barcelona, Polígrafa, 1973.

CHICHARRO, Eduardo: “Discursos leídos ante la Real
Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción
pública del Excmo. Sr. D. Eduardo Chicharro el día 14 de
mayo de 1922”, *Ciencia y arte del colorido / Contestación
del Sr. D. Marceliano Santa María*, Madrid, s.n., 1922.

–, *El pájaro en la nieve*, Textos originales, Rev.Poesia, nº2,
1978, pp.67-74. Biblioteca Nacional

CHION, Michel: *El arte de los sonidos fijados*, taller ed.
Centro de Creación experimental Facultad de BBAA.
Cuenca, 2001.

DA VINCI, Leonardo: *Carta que manda Leonardo Da vinci a
Ludovico el Moro, duque de Milán, ofreciéndole sus
servicios*, (Cito de Jean Gimpel: Medieval Machine1976).

DÍAZ DE LA FUENTE, Alicia: “Un análisis musical del golpe de dados de Stéphane Mallarmé”, Fuente: Rev.Educación y futuro.

FABRIS, Fernando: *Conversaciones con Fidel Moccio sobre Creatividad*. Buenos Aires. Argentina, Ediciones Cinco. 2000.

ESTEVEZ ORTEGA, E: “Las nuevas y exóticas tendencias en la decoración”, *El teatro*, Rev. Nuevo Mundo, Madrid, 1929.

FERRAN, Bono: “La escultura siempre es concreta”, Entrevista a Miquel Navarro: periódico *EL PAÍS*, sección cultura, 07-11-2005.

FERNANDEZ-RAÑADA, Antonio: “La energia del espacio vacío y la expansión del Universo”, Rev. de libros, fundación caja Madrid,Marzo 2000.

FERRARI, Américo: “César Moro y la libertad de la palabra”, *Rev. Poesía*, pp.19-21, Madrid, 1910.

GARCÍA DE TORRES, D. Juan: "Fiona la veneciana", del *folletín, Gaceta Literaria y Musical de España*, nº1 pp.2-6, Madrid, Domingo 15 de Octubre, 1843.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Microfono privado, en funciones universales" en revista ONDAS, Nº 281, 1-11-1930, P.9

-, *1ª proclama de Pombo*, 1915-1916.

-, Farsa cómica *¡Tararí!*, estrenada en el teatro Lorca de Madrid, por la compañía Margarita Robles, Se publicó en "Nova Novorum" Revista de Occidente, Madrid, 1929

-, *Proclama a los españoles*, firmada bajo el seudónimo de Tristán, Rev.Prometeo, nº20, 1910.

-, "El café recóndito", *Rev.Nuevo mundo*, 1-02-1915(texto original), encontrado en la Bbiblioteca Nacional, Madrid, 2007.

GOROSTIZA, Jorge: "Pueblos de tela y cartón", *Circo:El curso de las cosas*, ed. Por Luis Rojo y Emilio Tuñon, pp.1-11 artículo que se encuentra hospedado dentro de web Architecture Magazine, 1999, <http://web.arch-mag.com>.

HEIDEGGER, M: "El arte y el espacio", *Revista Eco*. Tomo 122, pp. 113-120. Traducción De Tulia De Dross, Bogota, Colombia. Junio 1970.

IGLESIAS, Cristina: Entrevista por Ángel Molina, periódico *El País, Babelia*, 01-04-2006.

IGES, José: *Sons que ocupen espais*. Conferencia, 24 de mayo, III ciclo de Art i Educació 2006.

KENNEDY, J. M: *Así Dibujan los Ciegos*, Rev. Investigación y Ciencia, Marzo-1997.

-, *Miradas sobre el paisaje*, BABELIA, periódico *EL PAÍS* - 04-02-2006

JARDÍ, Pía: "La escultura según wurm", *LAPIZ* Revista Internacional de Arte nº 215, julio 2005.

LENTZEN, Manfred: "Marinetti y el futurismo en España", Universitat Münster, Centro Virtual Cervantes, pp.309-317.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo: "A telón corrido", *Boletín Ramón*, nº7, pp.16-19. Madrid, Boletín Oficial de la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles, 2003.

LÓPEZ, Francisco: *En el marco de la exposición Francisco Ruiz de Infante + Insectos*. Concierto, viernes, 27 de abril, a las 21.00.

MADERUELO, Javier: “En el laberinto”, suplemento Babelia, *periódico El País* - 01-04-2006.

MANIA: *Occidente y el problema del nihilismo*, Revista de Pensament monográfico sobre el 35 Congreso de jóvenes filósofos, p.101-108. nº 4-5-6 1999.

MARINETTI, F.T: “Un manifiesto futurista sobre España”, *Prometeo*, pp.473-476, 1910.

MARTÍN, Fernando Escribano: Comentario que se refleja en el artículo del país semanal. *Espanoles en Oriente*.2006.

MARTINEZ EXPÓSITO, Alfredo: “Hay que recuperar el teatro de Ramón (dos textos sobre dramaturgia Ramoniana)”, Boletín Ramón nº7, pp.10-15, Madrid, Boletín Oficial de la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles, 2003.

MONOD, Jacques: Referencia a Democrito: ensayo *El azar y la necesidad*, segunda mitad del siglo XX.

MONTES, Eugenio: Manifiesto surrealista, Gaceta literaria, Madrid, 1927.

MURRAY SCHAFER, R: *Nunca vi un sonido*, 19-05-03, encontrado en la página de internet: www.eumus.edu.uy, publicado originalmente en R.Murray Schafer: *Voices of Tyranny, Temples of Silence*.

-, “¿Cuál es la relación entre el hombre y los sonidos de su entorno, y qué ocurre cuando estos sonidos cambian?”, *La sintonización del mundo, 1977*, Guía enciclopédica del arte moderno, Amy Dempsey, Barcelona, Blume, 2002.

NAVARRO MARTÍNEZ, Antonio: *Radio pupitre: otra forma divertida de aprender*, marzo, nº10, pp.134-137, Grupo Comunicar, Colectivo Andaluz para la educación en medios de comunicación, Andalucía, 1998.

NIEVA, Francisco: *Datos sobre una novela alquímica*, Rev.Poesía nº2, 1978. Encontrada en archivos de la Biblioteca Nacional de Madrid, 2007.

LUZÁN, Julia: “Poema del Angulo recto, Le Corbusier”.
País Semanal, 29-03-2006.

PRATELLA, Francisco B: Manifiesto, 11 de octubre 1910.

RUSSOLO, Luigi: *El arte de los ruidos*, manifiesto futurista,
Milán ,1913.

PALACIOS, Amador: “El compromiso de Nieva con el
Postismo”, informe literatura en CLM, ayer y hoy, centro
de estudios de Castilla la mancha, Añil.

POLO BERNAVÉ, José Manuel: Postismo como aventura del
lenguaje en la poesía de postguerra en España, Centro
virtual Cervantes, pp.579-582.

RODRIGUEZ-EMBIL, Luis: “Música de campanas”, *De paso
por la vida, en tierra de Flandes, Amberes*, Bélgica, julio
1910, Rev. Prometeo, 1910.

ROBLES, Fermín: “Una ciudad en movimiento”, periódico *El
País* - 03-07-2005.

ROMERO, Manuel: *Pequeña escultura de vanguardia*, Dirección general de relaciones culturales y científicas. Ministerio de asuntos exteriores, 1991.

ROMERA CASTILLO, José: “Jirones autobiográficos y literarios de Carlos Edmundo de Ory en el epistolario al pintor Ginés Liébana”, *Scripta Philologica in honorem Juan M.Lope Blanch*, t.III, p.p., 441-153, México, UNAM, 1992.

SERRA, Richard: “La trasgresión sigue siendo necesaria en el arte”, señala el propio Serra durante la entrevista realizada por Fietta Jarque en el suplemento Babelia, periódico *El País*- 04-06-2005.

SESMA LANDRIN, Nicolás: "Musicalia", *Origen de la deshumanización del arte*, Revista de estudios orteguianos, 1577-0079, Nº. 2, 2001, pags. 83-90.

SMITHSON, Robert: artículo “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”, *Artforum*, diciembre 1967, *el paisaje entrópico una retrospectiva 1960-73*, IVAM, Generalitat Valenciana (entorno a 1992).

TORRES, Francesc: *Conversación entre Torres y Hugo Davies*, La Jolla, California, 27 de Septiembre de 1999.

TORRES, Maruja: “Salir de “matrix”, perdonen que no me levante”, artículo publicado en *El Semanal del país*. 2006.

VALENTÍN ANDRÉS, Álvarez: “Tararí, pim, pam, pum.”
Sentimental dancing, Madrid, Aguilar, 1948.

VEGA, Amador: “Cuatro lecciones con Amador Vega, La nada y el vacío en la mística alemana (seguido de una aproximación a la escultura contemporánea) Sala de conferencias del Museo de Navarra, del 23 al 26 de febrero de 2004.

-, “El sacrificio de la imagen”, *Er Rev.* Nº19 (Pág. 131-146), Sevilla, 1994.

CATÁLOGOS

AA.VV., *Luis Buñuel, el ojo de la libertad*, en torno a los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del autor. Madrid, Residencia de estudiantes, pabellón transatlántico, Fundación ICO, Museo de colecciones ICO, Febrero-mayo 2000.

–, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, (editado por Uta Grosenick), Madrid, Taschen, 2003.

–, *“Del mono azul al cuello blanco”*, en torno a la exposición realizada a cargo de Miguel Molina, UPV, Conselleria Valencia, 2003.

–, *Hans Arp*, Catálogo de la exposición realizada en la Sala de Exposiciones Bilbao Bizkaia Kutxa, 2001.

–, *Henry Moore*, Catálogo. Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez, palacio de Cristal, parque del Retiro. Madrid, 1981.

PENONE, Giuseppe: Exposición 1968-1998, 22-xaneiro – 4 abril 1999 Centro galego de Arte Contemporánea, Centro Galego de Arte Contemporánea, La Coruña, 1999

ELGER, Dietman: *Dadaísmo*, Madrid, Taschen, 2004.
Redacción y maquetación de la edición española, Barcelona,
LocTeam, S.L.

JENTSCH, Ralph: *Georges Grosz, Los años de Berlín;*
Traducción Belén Urrutia, ed.española, Electa, S.A., este
volumen fue imprimido por Elemond spa en su taller de
Martellago, Venecia, 1997.

MILK Janis: *Marcel Duchamp, 1887-1968 (El arte contra el
arte)*, Taschen, 1996.

ARNESTO, Pablo: *Punto de encuentro*, ayuntamiento de
Gijón, Concejalía de Juventud, 2004.

FABRO, Luciano: *Cómo hacer*, Catálogo arte povera, en el
palacio de cristal, 1985.

PÁGINAS WEB

<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/radia.html>

<http://blog.centroguerrero.org/2007/02/06/web20-desde-cero/>

<http://www.igooh.com.ar/Nota.aspx?IdNota=7068> (del ciclofón) Leído en Blog Artistas Irrelevantes, Sitio de Rodolfo Fucile.

<http://www.meaus.com>

<http://www.nueva-acropolis.es>

<http://www.obrasocial.bancaja.es/cultura/exposiciones/>

<http://www.creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/deed.es>

<http://www.artium.org/documentacion.html>

<http://www.macba.es>

<http://www.marcovigo.com>

<http://www.cgac.org/esp/default.html>

<http://www.musac.org.es>

<http://www.caam.net/es/biblioteca.htm>

<http://www.cacmalaga.org/00.htm>

<http://www.caac.es>

<http://www.meiac.org>

<http://www.museopatioherreriano.org>

http://www.fundaciotapies.org/site/rubrique.php3?id_rubrique=283

<http://www.bcn.fjmiro.es/home.html>

<http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/jsp/index.jsp>

<http://www.fundacioespais.com>

<http://www.colectania.es>

<http://www.museopecharroman.com>

<http://www.fundacion-granell.org>

<http://www.luisseoanefund.org>

<http://www.circulobellasartes.com>

<http://www.museoreinasofia.es/biblioteca/presentacion.php>

<http://www.arteyderecho.org/documentacion.php>

[http:// atributosurbanos.es](http://atributosurbanos.es)

<http://www.cendeac.net>

http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras24/rese3/sec_1.html

<http://www.museoteiza.org>

<http://www.museobilbao.com>

<http://www.arteleku.net>

<http://www.guggenheim-bilbao.es>

<http://www.ivam.es>

<http://www.eacc.es>

<http://www.h2o.es/prensa/bautista.html>

http://www10.gencat.net/probert/castella/vitrina/v40_bautistacast.htm#3

<http://www.txemasalvans.com/>

<http://www.lapanera.cat>

<http://esculturaurbana.com/>

<http://w3art.es/>

<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055->

[01/ramonfutur1.htm](http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/ramonfutur1.htm)

http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_034.pdf

descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/123627

[42021259384321435/002391_8.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12362742021259384321435/002391_8.pdf)

<http://www.windworld.com/emi>

<http://iberlibro.com>

<http://heidegger.com>

<http://uclm.es/artesonoro/russolo.html>

<http://www.fundacioncoam.es>

<http://www.asfes.org>

<http://www.ayuntamientodeharia.com/ima->

[_plan_general/catálogo_patrimonio/listado_inmuebles.pdf](http://www.ayuntamientodeharia.com/ima-_plan_general/catálogo_patrimonio/listado_inmuebles.pdf)

<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/schafer.html>

<http://www.ecosistemaurbano.org>

<http://www.urbantactics.org>

<http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/559/1/vitalidad-de-la-deshumanizacion-del-arte-html>

http://www.cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_05/16022005_03.htm

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine>

http://www.boek861.com/lib_cozar

<http://artontheradiogorliz.wordpress.com/2007/01/02/las-vanguardias-en-espana/>

<http://www.artedehoy.com/html/vanguardias.html>

<http://www.ortegaygasset.edu/revistasdeoccidente/sumario-marzo04.htm>

<http://www.iacat.com/libros/BBCA/palabrassor/capitulo.pdf>

<http://www.uned.es>

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

AA.VV., *Invisibles*, 2007.

MERCERO, Antonio: *La Cabina*, protagonizada por Jose Luis López Vázquez, emisión TVE, en historias para no dormir, 1972.

GRÖNING, Philip: *El Gran Silencio*, 2005.

GUERIN, José Luis: *En Construcción*, 2000.

TATI, Jacques: *Jour De Fete*, proyección en la edición nº 52 festival de cine de San Sebastián, 1948.

WOOD, Sam: *Una noche en la ópera*, Los Hnos Marx, 1935.

BUÑUEL, Luis: *Viridiana*, 1961.

–, *Los Olvidados*, 1950.

–, *Un perro andaluz*, 1929.

LA PROGRAMACIÓN VANGUARDISTA EN EL CINE-CLUB

ESPAÑOL, Fuentes: Anuncios y comentarios de *La Gaceta Literaria*, y estudios e información en la rev. *Poesía* nº 22, monográfico dedicado a “*El cine*”:

- . CAVALCANTI, Alberto: *La pequeña Lily*, 1928.
- . DESNOS, Robert y MAN RAY: *La estrella de mar*, 1928.
- . EPSTEIN, Jean: *La marcha de las máquinas*, 1928.
- . GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Esencia de Verbena* de con comentarios de Ramón Gómez de la Serna, 1930.
- . GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: Corto *El orador*, 1928.

CONCIERTOS

SUESCÚN, Katherine, *Reflexiones en torno a la interpretación de las sonatas e interludios para piano preparado de John Cage*, Valencia, teatro Colón, 19 de Junio, 2002.